



**SALATIEL COSTA
FERREIRA**

**CLÁUDIO SANTORO E O CLARINETE: TRÊS ESTUDOS,
DUO E FANTASIA**



**SALATIEL COSTA
FERREIRA**

**CLÁUDIO SANTORO E O CLARINETE: TRÊS
ESTUDOS, DUO E FANTASIA**

Dissertação/projeto apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Dr. Jorge Castro Ribeiro, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e coorientação do Mestre Luís Carvalho, Assistente convidado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho à Sidney Ferreira, Isabel Ferreira, Isielly Ferreira e Débora Gomes pelo incansável apoio.

O júri

Presidente

Prof. Dr. Helena Paula Marinho Silva de Carvalho
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Dr. Carlos Pires Marques
Professor do Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian

Prof. Dr. Jorge Manuel de Mansilha Castro Ribeiro
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Palavras-chave

Cláudio Santoro, Clarinete, Três Estudos para clarinete solo, Duo para clarinete e piano, Fantasia Sul América, Análise musical, Interpretação.

Resumo

Este trabalho é um estudo analítico e interpretativo nas obras para clarinete solo e clarinete e piano de Cláudio Santoro, tem como objetivo contribuir para um melhor conhecimento do repertório para clarinete feito no Brasil nas obras deste compositor, conhecendo o seu contexto de criação (quando foram compostas, a quem foram dedicadas, quem as estreou, entre outras), avaliando assim, o seu enquadramento estético, o seu lugar no repertório de clarinete e no quadro da produção do compositor.

Fazendo um apanhado histórico, procurou-se esquematizar e compreender o percurso estilístico do compositor, utilizando como principais referências teóricas os trabalhos Mariz (1994), Mendes (2009), Neves (1981), Oliveira (2007), Fraga (2008) e Souza (2003). Como principal metodologia de análise utiliza-se Oliveira – a representação das notas por números inteiros, a classificação das alturas e intervalos em classes se mostram mais adequadas a pesquisa. Foram analisadas três obras do compositor: *Três Estudos para clarinete solo* de 1942, *Duo para clarinete e piano* de 1976 e a *Fantasia Sul América* para clarinete solo de 1983 (análise destas obras teve como principal motivação à sua performance). Nas considerações finais sobre Cláudio Santoro e sua obra para clarinete solo e clarinete e piano, verificou-se aspectos da música serial empregados por ele, e que apesar de distintas, estas obras possuem uma relação entre si.

Keywords

Cláudio Santoro, Clarinet, Three Studies for solo clarinet, Duo for clarinet and piano, Fantasy South America, Musical analysis, Interpretation.

Abstract

This work is an analytical and interpretative study the works for solo clarinet and clarinet and piano by Cláudio Santoro, aims to contribute to a better knowledge of the repertoire for clarinet made in Brazil in the works of this composer, knowing its context of creation (when they were composed, who were devoted, whom debuted, among others), thus assessing, its aesthetic framework, its place in the repertoire for clarinet and in production of the composer.

Making a historical overview, we tried to lay out and understand the stylistic path of the composer, using as the main theoretical references by works of Mariz (1994), Mendes (2009), Neves (1981), Oliveira (2007), Fraga (2008) and Souza (2003). As the main analysis methodology is used Oliveira - the representation of integers by notes, the classification of heights and intervals in classes are more appropriate research. Three works by the composer were analyzed: Three Studies for solo clarinet, 1942, Duo for clarinet and piano of 1976 and the Fantasy South America to solo clarinet 1983 (analysis of these works was the main motivation for performance). In the final considerations about Claudio Santoro and his work for solo clarinet and clarinet and piano, it was found aspects of serial music employed by him, and that while distinct, these works have a relationship with each other.

Índice

Introdução	5
1. Cláudio Santoro (1919)	7
1.1. Grupo Música Viva	9
1.2. Aproximação com a técnica serial e dodecafônica	11
1.3. Distanciamento do serialismo e aproximação com o nacionalismo	13
1.4. Retorno ao serialismo e experiências com novas técnicas de composição	15
1.5. Estabilidade na estética	18
2. Que modelos de análise?	18
3. Três Estudos Para Clarinete Solo – (1942)	21
3.1. Estudo I:	21
3.2. Estudo II	34
3.3. Estudo III	49
4. Duo Para Clarinete e Piano (1976)	57
4.1. Análise do Duo	57
4.2. Versão com Quarteto de Cordas	79
5. Fantasia Sul América (1983)	80
5.1. Duas Análises anteriores da Fantasia Sul América para clarinete	80
5.2. Análise da Fantasia Sul América para clarinete solo	81
6. Considerações Finais	88
Referências bibliográficas:	92
ANEXOS	97
ANEXO 1	98
ANEXO 2	103
ANEXO 3	110

Índices de Figuras e Tabelas

Figura 1: esquema sequencial de Oliveira.	19
Figura 2: relação de equivalência entre as classes de alturas elaborado por Oliveira.	19
Figura 3: classes de intervalos.	20
Figura 4: resumo das relações de equivalência.	21
Figura 5: escala cromática	22
Figura 6: série original (sem as notas repetidas).	22
Figura 7: apresentação da série original e reapresentação da Original.	23
Figura 8: transposição 1.	24
Figura 9: apresentação da transposição 3.	25
Figura 10: reapresentação da transposição 3 e transposição 7.	26
Figura 11: comparação das transposições com a O.R e a Rea.O.	28
Figura 12: apresentação da transposição 2.	28
Figura 13: “gesto” cadencial.	29
Figura 14: retorno à série original com Rea.T7 e Rea.T7.	30
Figura 15: transposição 8 e Rea.O.	31
Figura 16: retrógrada da Inversa, série utilizada no Estudo II.	34
Figura 17: retrógrada da inversa 3, transposição inicial.	34
Figura 18: retrógrada da inversa 2.	35
Figura 19: retrógrada inversa 1 e retrógrada inversa 0.	37
Figura 20: retrógrada da inversa 11.	37
Figura 21: apresentação da R.I10 e Rea.R.I10.	39
Figura 22: apresentação da Rea.R.I3.	40
Figura 23: Seção B, desenvolvida na R.I4.	41
Figura 24: retorno de A na R.I5 e Rea.R.I3	42
Figura 25: deslocamento de posições nas Rea.R.I4.	44
Figura 26: conclusão do segundo A com a Rea.R.I5 e apêndice.	45
Figura 27: Coda.	46
Figura 28: diferenças rítmicas nas versões em Si bemol e em Lá.	49
Figura 29: comparação e correção de notas na versão in lá.	50
Figura 30: semelhança das células iniciais dos estudos I e II.	51
Figura 31: fragmentos rítmicos derivados dos dois estudos anteriores.	52
Figura 32: primeira parte do Estudo III.	53
Figura 33: fórmula esquematizada.	58
Figura 34: introdução.	59
Figura 35: objeto temático I.	60
Figura 36: objeto temático II.	61
Figura 37: objeto temático III e transição (tensão).	62
Figura 38: segunda apresentação da fórmula, introdução modificada.	64
Figura 39: Segunda apresentação da fórmula, alternância na apresentação dos objetos temáticos.	66

Figura 40: segunda apresentação da fórmula, transição ampliada e modificada.	67
Figura 41: segunda apresentação da fórmula esquematizada.	68
Figura 42: citação à segunda sonata para clarinete de J. Brahms.	69
Figura 43: terceira apresentação da fórmula, introdução desenvolvida com elementos de polirritmia e aleatório controlado.	71
Figura 44: terceira apresentação da fórmula, elementos dos objetos temáticos e transição.	72
Figura 45: terceira apresentação da fórmula, desenvolvimentos de elementos da introdução.....	73
Figura 46: terceira apresentação da fórmula, transição e Ato de conclusão, retorno ao objeto temático.	76
Figura 47: ato de conclusão, processo de desconstrução do objeto temático	77
Figura 48: terceira apresentação da fórmula esquematizada.....	78
Figura 49: motivo intervalar na seção A da Fantasia Sul América.....	82
Figura 50: Fantasia Sul América - seção A.....	83
Figura 51: motivo intervalar na seção B.....	84
Figura 52: seção B da Fantasia Sul América para clarinete solo	85
Figura 53: grande seção C da Fantasia Sul América para clarinete solo	86
Figura 54: Coda - Fantasia Sul América para clarinete solo.....	87
Tabela 1: representação numérica da série original.	22
Tabela 2: comparação entre a O.R e Rea.O.	23
Tabela 3: representação numérica da T1.....	24
Tabela 4: representação numérica da transposição 3.	25
Tabela 5: representação numérica da Rea.T3.	27
Tabela 6: representação numérica da T7.....	27
Tabela 7: representação numérica da transposição 2.	28
Tabela 8: representação numérica da Rea.T7 tal como a Rea.O.....	30
Tabela 9: representação numérica da T8.....	31
Tabela 10: representação numérica da Rea.O.	31
Tabela 11: resumo das transposições do Estudo I.....	33
Tabela 12: retrógrada da inversa 3, transposição inicial.	35
Tabela 13: representação numérica da retrograda da inversa 2.	35
Tabela 14: representação numérica da R.I1.	37
Tabela 15: representação numérica da R.I.O.	37
Tabela 16: representação numérica da R.I11.	38
Tabela 17: representação numérica da R.I10.	39
Tabela 18: representação numérica da Rea.R.I10.....	39
Tabela 19: representação numérica da Rea.R.I3.....	40
Tabela 20: representações numéricas da R.I4.	41
Tabela 21: representação numérica R.I5.....	43
Tabela 22: representação numérica da Rea.R.I3.	43
Tabela 23: representação numérica da Rea.R.I4.....	44
Tabela 24: representação numérica da Rea.R.I5 e apêndice.	45
Tabela 25: resumo das transposições do Estudo II.	48
Tabela 26: representações numéricas das transposições utilizadas na primeira parte do Estudo III. ...	54
Tabela 27: representação numérica das transposições utilizadas na segunda parte do Estudo III.	55
Tabela 28: comparação de conteúdo intervalar dos elementos derivados da introdução.....	74

Introdução

Boa parte do repertório erudito para clarinete que se estuda no Brasil tem origem na cultura europeia. Foi na Europa que começou a música de concerto para clarinete e outros instrumentos que se tocam no Brasil e em boa parte mundo. É assim que acontece entre os clarinetistas em quase todo Brasil: tocamos o repertório europeu, desde a música do chamado período Clássico, no século XVIII até a música dos dias de hoje, atravessando todo o século XIX, naturalmente. Mas, e se além desse repertório se abordassem também obras de compositores de outros países, nomeadamente do Brasil, como parte integrante da formação instrumental? Em muitos países há inúmeras composições para clarinete, mas pouco se conhece delas. Será esse o intuito deste trabalho: abordar algumas obras do repertório brasileiro para clarinete da 2ª metade do séc. XX.

Havendo necessidade de delimitar um tema e estando eu interessado em aprofundar conhecimentos sobre música para clarinete composta no Brasil, decidi abordar as obras para clarinete solo e para clarinete e piano do compositor brasileiro Cláudio Santoro (1919-1989) que manteve uma postura criativa e uma carreira de expressão internacional. Ele deixou um número considerável de composições relacionadas ao clarinete (contendo em seu catálogo um total de 15 obras para o instrumento¹), sendo a maioria para grupos de câmara. Cláudio Santoro criou primeiramente segundo parâmetros da vanguarda europeia, como foi o caso do dodecafonismo². Por influência de seu mestre (compositor e musicólogo de origem alemã Hans-Joachim Koellreutter), que apresentou ao então jovem compositor brasileiro o método

¹ Ver Santoro, Alessandro (2002) em http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/04_clarineta.html

² Sistema de composição no qual todos as 12 notas dentre da oitava (as 7 teclas brancas e as 5 pretas do piano) são tratados como “iguais” numa relação em que nenhum grupo hierárquico de notas predomina, como acontece no sistema maior/menor. Um dos primeiros, se não o primeiro, a inventar este sistema foi J.M Hauer, mas geralmente está associado a Schoenberg, cujo método de composição de 12 notas relacionadas umas com as outras foi gradualmente desenvolvido de 1920 a 25 (...). No método de Schoenberg, todas, todas as notas estão hierarquizadas numa ordem fixa de 12 notas cromáticas, e essa ordem determina a configuração da série. A ordem fixa é denominada *série*. Nenhuma nota é repetida na mesma série, que inclui 12 notas apenas. A série não é um tema, mas sim uma fonte a partir do qual a composição é efetuada. Pode ser transposta de modo a iniciar-se em qualquer das 12 notas da oitava, e pode surgir em retroversão, inversão ou retroversão invertida. Uma vez que cada uma destas transformações também pode ser transposta, cada série pode surgir sob a forma de 48 sequências de notas distintas entre si. Michael Kennedy, *Dicionário Oxford de Música*, 1ª ed. Dom Quixote (Lisboa, 1994), 213.

das 12 notas desenvolvido por Schoenberg. Em meados da década de 1950 passa a escrever dentro de uma estética nacionalista; a partir da década de 1960 retorna ao serialismo e volta-se também para um experimentalismo e, finalmente, em meados da década 1980 chega a sua maturidade com uma tendência conciliadora de várias estéticas experimentadas antes.

Fiz esta escolha porque sou estudante de clarinete, de nacionalidade brasileira, e ao longo dos meus estudos tenho sentido a falta de um aprofundamento no repertório para clarinete composto por brasileiros, tanto ao nível da prática quanto ao seu contexto histórico - a contextualização e análise das obras será certamente reveladora de suas tendências. Com isso, tentarei dar mais visibilidade internacional a este repertório do meu país natal, procurando contribuir para que, por exemplo, um aluno brasileiro de clarinete estude Mozart, Brahms, Berio, bem como Osvaldo Lacerda, Francisco Mignone ou Claudio Santoro. Finalmente, procuro também mostrar como este repertório poderá ser utilizado como parte da sua formação, seja em Portugal, ou em qualquer lugar do mundo.

Este trabalho tem como objetivo contribuir para um melhor conhecimento do repertório para clarinete feito no Brasil através das obras para clarinete e piano e clarinete solo de Cláudio Santoro, explorando o seu contexto de criação (quando foram compostas, com que objetivos, a quem foram dedicadas, quem as estreou, entre outras) avaliando assim, o seu enquadramento estético, o seu lugar no repertório de clarinete e no quadro da produção do compositor.

Primeiramente é feito um apanhado histórico onde se procura esquematizar e compreender o percurso estilístico do compositor, tendo em vista que as obras abordadas na pesquisa foram produzidas em períodos distintos de Santoro, fazendo-se necessário ter uma compreensão de sua trajetória. Utilizou-se nessa parte como principais referências teóricas os trabalhos de Mariz (1994), Mendes (2009), Neves (1981), Oliveira (2007), Fraga (2008) e Souza (2003). Depois de elucidadas as questões referentes às influências estéticas do compositor, foi abordado o modelo de análise a seguir. A principal metodologia de análise utilizada foi a de Oliveira (1999) que está relacionada com o modelo “pitch-class set” de Alen Forte, em que a representação das notas é feita por números inteiros. A classificação das alturas e intervalos em classes se mostram mais adequadas a pesquisa, uma vez que não se procurou adequar em nenhum momento as obras num sistema analítico. Foram analisadas três obras do compositor: *Três Estudos para clarinete solo* de 1942, *Duo para clarinete e*

piano de 1976 e a *Fantasia Sul América* para clarinete solo de 1983. A análise das obras teve como principal motivação a sua performance. Por isso, foram levados em consideração técnicas de composição, forma, cadências, fraseado, entre outras características. Nas considerações finais sobre Cláudio Santoro e sua obra para clarinete solo e clarinete e piano, verificou-se que, apesar de distintas, estas obras possuem uma relação entre si: Santoro emprega nestas obras aspectos da música serial.

1. Cláudio Santoro (1919)

Cláudio Santoro, uma das mais emblemáticas figuras da música brasileira, compositor inquieto não conformado, defendia seu posicionamento estético musical e político com bastante veemência e por conta disso, sua carreira está repleta de polêmicas. Seu catálogo de obras é extenso com mais de 600 composições em diferentes estilos e dos mais diversos tipos de formação.

Natural do estado do Amazonas, iniciou seus estudos em música aos 11 anos e aos 12 anos já viajara para o Rio de Janeiro para aperfeiçoar-se no violino. Porém, com certas dificuldades reside lá por apenas seis meses. Em 1933, com 14 anos, é agraciado com uma bolsa estudos do Governo do Estado do Amazonas e ingressa no Conservatório Nacional de Música no Rio de Janeiro. Conclui o curso em 1936 e passa a ministrar as matérias de harmonia superior e violino na mesma instituição nos anos de 1937 a 1941. Em meados da década de 1940 (Mariz, 1994) começa a estudar no Rio de Janeiro com Hans Joachim Koellreutter³, onde tem o primeiro contato com a técnica dodecafônica (neste período já estava compondo sua *1ª sinfonia*), e no mesmo ano, ingressa no Grupo Música Viva exercendo intensa atividade no grupo. Em 1946, por conta de seu posicionamento político (de esquerda) tem o visto negado para estudar nos Estados Unidos, mas no ano de 1947/48 consegue uma bolsa para estudar composição no conservatório de Paris com Nadia Boulanger e regência com Eugène Bigat.

³ Hans-Joachim Koellreutter, flautista, regente e compositor natural de Freiburg-Alemanha, chegou ao Brasil em 1937 depois de uma turnê pela América Latina. Discípulo de Kurt Tomas e Hermann Scherchen foi um dos principais responsáveis pela introdução do serialismo e do dodecafonismo no Brasil e principal idealizador do Grupo Música Viva. Trabalhou ativamente na tentativa de renovação no discurso musical brasileiro e foi o principal orientador dos jovens compositores e músicos que buscavam esta renovação (Neves, 1981).

Em 1948 foi delegado brasileiro no II Congresso de compositores e críticos musicais em Praga - este congresso será de muita importância para a reviravolta na estética do compositor. As consequências do congresso farão o compositor abandonar mais tarde a técnica dodecafônica, passando a escrever dentro de uma estética de cunho nacional. Neste mesmo ano recebeu o prêmio *Lili Boulanger* em Boston por sua 3ª *Sinfonia*. Terminada a bolsa de estudos em Paris volta para o Brasil, não consegue trabalho e vai para a fazenda do seu sogro em São Paulo e, sob a influência dos resultados do congresso de Praga, começa um período de estudo do folclore regional. Por volta de 1950 passa a morar no Rio de Janeiro e abandona a escrita dodecafônica - um período complicado na carreira de Santoro, mas que foram produzidas algumas obras marcantes, como o *Canto de amor de Paz*, a série *Paulistanas* para piano solo, *Choro para saxofone e orquestra*, *Ponteio* para orquestra de cordas, a sua 4ª *Sinfonia* (da paz) e a 5ª *Sinfonia* de 1955 (esta representa mais o seu caráter nacional). Também, nesta fase o compositor trabalhou com música para cinema tendo algumas partituras premiadas.

Santoro nesse período fez algumas excursões à Europa, comparecendo ao congresso de compositores na URSS e uma turnê executando suas obras em diversos países do continente. No ano de 1959 viveu em Londres e Viena e, por volta de 1960 em Berlim Oriental, onde começou os primeiros estudos sobre música eletrônica. Segundo Mariz (1990), com um novo tipo de serialismo e emprego do aleatório controlado. Em 1962, regressa ao Brasil a convite para fundar o departamento de música na Universidade de Brasília e, neste período, já havia abandonado a música de caráter nacional.

O Departamento de Música da Universidade de Brasília foi criado em 1962 por Cláudio Santoro, que o dirigiu até 1965. Nesta época, Santoro já havia abandonado o nacionalismo realista adotado na década anterior, voltando-se essencialmente para a música experimental. (NEVES, 1983, 174).

Por conta de dificuldades políticas e administrativas deixa o cargo em Brasília e 1965 aceita bolsa da Fundação Ford (programa para estudar em Berlim Ocidental) onde contato com os grandes estúdios de música eletrônica da Alemanha. Regressa ao Brasil e posteriormente vai aos Estados Unidos. Finalmente, por meio de um concurso em 1970 torna-se professor de regência na Hochschule de Heidelberg – Mannheim e, no mesmo ano, compõe a *Cantata Elegíaca* por encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa. Esta longa permanência em Heidelberg como professor da Escola Superior de Música e

diretor dos cursos de regência e formação de orquestra foi um período de importantes composições eletroacústicas e experimentais, tais como: *Aleatórios I, II e III* para fita magnética, as 12 obras intituladas *Mutationen* (que são de diferentes épocas e formações), *Ciclo Brech*, *Duo* para clarinete e piano de 1976, entre outras. Retorna ao Brasil por volta de 1978 para coordenar o departamento de arte da Universidade de Brasília e para organizar e dirigir a Orquestra do Teatro Nacional de Brasília. Ausenta-se do cargo nos anos de 1982 a 1984, retornando no ano seguinte permanecendo lá até a sua morte. Foi um período de intenso trabalho: dava aulas de composição e regência a alguns alunos, além dos trabalhos na orquestra. Escreveu um número considerável de obras na década de 1980 e destaco aqui a série intitulada *Fantasia Sul América* - um conjunto de obras para cada instrumento da orquestra sinfônica que pode ser executada a solo ou com acompanhamento orquestral. Desta época destacam-se também suas últimas cinco sinfonias; a última (a 14ª) não chegou a ouvir.

1.1. Grupo Música Viva

Em meados da década de 1940, o cenário musical brasileiro foi fortemente impactado por um movimento que visava uma renovação e modernização na linguagem musical em uso no país. Idealizado principalmente por Hans-Joachim Koellreutter, o “Grupo Música Viva” iniciou suas atividades primeiramente como um grupo de músicos que até então estavam interessados em dar prosseguimento aos seus estudos e discutir questões estéticas relacionadas a renovação da linguagem musical, organizando concertos, na maioria de grupos de câmara. Cláudio Santoro em 1940 foi o primeiro compositor a aderir ao grupo seguido de Guerra-Peixe. Esses sem dúvida foram os maiores expoentes do grupo no âmbito da criação, e nas palavras de Neves (1981, 90), “suas obras são os melhores argumentos na defesa da criação contemporânea”. Nesse primeiro momento do grupo participaram os músicos Brasília Itiberê, Egídio de Castro, Luiz Cosme, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo entre outros.

Entre os anos de 1940 e 1941 o grupo publicou regularmente uma revista também intitulada Música Viva. Nela eram publicados artigos sobre música brasileira, análise de obras e críticas aos métodos de composição, estudos sobre questões estéticas e problemas estéticos da música contemporânea. Uma ótima ferramenta para divulgação de suas ideias. Entretanto, no tocante a parte prática musical, a principal ferramenta ou meio utilizado pelo grupo para a renovação de um discurso estabelecido (me refiro ao nacionalismo no Brasil)

foi o dodecafonismo, pois através dessa técnica os compositores estariam livres que qualquer influência de um folclore nacional ou qualquer outro tipo de influência; pois para Koellreutter a música deveria ser um reflexo da época em que se vive, mesmo que ela não apresentasse características de um povo ou raça, ela seria universal e até se abdicaria do belo se assim fosse necessário.

Apesar de Koellreutter ser o grande mentor do Grupo Música Viva e principal introdutor do dodecafonismo no Brasil, ele só passou efetivamente a compor sobre esta técnica depois que passou ministrar aulas a Cláudio Santoro.

O permanente contato com Koellreutter desencadearia em marcantes consequências, não apenas para a música de Santoro, mas, de certa forma, para a própria música brasileira. Tal como hoje sabemos, a adoção da técnica dodecafônica pelos integrantes do *Musica Viva*, uma das ações que distinguiram e caracterizaram o grupo, não ocorreu por uma convicção estética de seu mentor, mas, está diretamente ligada ao interesse pessoal de Santoro pelo assunto. (...) Somente após a inserção do assunto em suas aulas, Koellreutter teria encontrado estímulo para escrever, em 1940, sua primeira composição dodecafônica, a *Invenção para Oboé, Clarineta e Fagote*. (Mendes, 2009, 23).

A escrita de Koellreutter não era ortodoxa. Ele manipulava livremente os elementos de acordo com sua necessidade expressiva; da mesma forma não obrigava aos seus alunos a adesão a uma técnica específica, mas exigia deles a convicção e o domínio perfeito de todas as técnicas de composição - especialmente daquelas que contribuíssem para uma evolução da linguagem musical. Com isso, o dodecafonismo foi sendo aderido pelos seus discípulos sem maiores problemas.

Mas a técnica dodecafônica era apenas um meio para os compositores brasileiros organizarem e expressarem suas ideias (os compositores manuseavam com liberdade os elementos da série de acordo com suas necessidades). Essa não ortodoxia na manipulação dos elementos que ia de acordo com cada compositor, fez com que se criasse uma ideia de um “dodecafonismo brasileiro”. Esta pode ser considerada uma hipótese válida, uma vez que o próprio Koellreutter utilizava de liberdades no manejo serial - seria natural que seus discípulos optassem pelas mesmas soluções (ou soluções semelhantes) utilizadas pelo seu mestre.

A técnica dodecafônica jamais representou, no Brasil, uma resposta real às necessidades expressivas dos jovens compositores, tendo funcionado muito mais como disciplina técnica com vista a uma melhor organização mental, (...) O conhecimento da técnica dodecafônica e sua aplicação serviam como elemento estruturador da nova linguagem musical, garantindo-lhe unidade e coerência difíceis de serem obtidas fora deste sistema.

Mas a ortodoxia não era indispensável. Os compositores brasileiros conservavam sempre inteira liberdade na manipulação das normas gerais do dodecafonismo, adaptando-se as suas necessidades expressivas. Neves, 1983, 93).

Kater identifica três momentos distintos no Grupo Música Viva. No primeiro momento o grupo é formado por figuras importantes da música brasileira, contendo músicos e críticos musicais - esta fase é marcada por uma coexistência de ideologias estético-políticas bastante dessemelhante, porém o grupo já reivindicava como uma meta original divulgar o compositor e obra. O segundo momento é caracterizado pela divulgação do manifesto de 1944, colocando em primeiro plano a criação musical, passando a beneficiar firmemente as composições atonais brasileiras. Criticava-se a estagnação nos métodos de ensino de música no Brasil e estes músicos buscavam também, a coletividade ao invés do individual o que marca a inauguração da filial do grupo em São Paulo.

O terceiro e último momento do grupo tem seu início com manifesto de 1946. No que diz respeito a resoluções musicais não se diferencia em grande parte do manifesto de 1944, mas é em questões político-ideológicas que o manifesto causa maiores discussões. Este documento foi apresentado como “Declaração de Princípios”: a música como produto da vida social e expressão de uma arte e de uma época, a necessidade de educação (educação do povo) para a nova música, a concepção utilitária da arte e a postura revolucionária essencial. Neves aponta que neste manifesto o grupo apoia tudo o que favorece o nascimento e crescimento do novo, o que equivale adotar uma postura revolucionária. Neste momento o grupo deslumbra o futuro acompanhando o presente, sendo esta uma das principais diferenças de postura em relação ao manifesto de 1944 que pretendia que a “música nova” é a música do futuro. (Neves, 1981, 95).

Na altura, Santoro ainda estava no exterior e, de acordo com Neves, quando ele volta ao Brasil pouco tinha em comum com o “Grupo Música Viva”, iniciando de modo solitário um caminho que o levaria a uma nova concepção no nacionalismo. (Neves, 1981, 101).

1.2. Aproximação com a técnica serial e dodecafônica

Segundo Mariz (1994, 16), os primeiros ensaios de composição de Santoro datam de 1937, um quarteto de cordas, uma sonata para violino e algumas peças para piano. Mendes aponta dois quartetos de cordas, *Quarteto Fantasia “Amazonas”* de 1937 e *Quarteto de cordas em Sol* de 1939, obras de sua juventude escritas no período que ainda vivia em Manaus e que foram inseridas no seu catálogo de depois de sua morte. Nesta época o

compositor ainda não estava escrevendo sobre as técnicas de vanguarda europeia, mas Santoro já mostrava sua tendência para uma escrita moderna.

Senti vontade de compor bem mais tarde aos 17 anos mais ou menos quando terminava meus estudos de V. [violino] no Conservatório. Fui incentivado a escrever alguma coisa para V. por meu próprio prof. deste instrumento. Depois da peça pronta, tendo-a tocado para que me ouvisse, ouvi surpreso responder-me — não entendi nada. Estribilho que até hoje é repetido por muitos que ouvem a minha música. Fiquei surpreso, pois o prof. sempre me afigurava como um admirador dos modernos e como não podia gostar daquilo? (Santoro, [194?]) (Entrevista concedida a Rangel Bandeira ACS) (Apud: Mendes, 2009, 27).

Mas é na década de 1940 que a estética de Santoro de tendência livremente atonal se solidificará, quando é apresentado por meio de Koellreutter a técnica dodecafônica. Por volta de um ano e meio teve aulas diárias de contraponto e estética com ele, chegando a adquirir um excelente domínio sobre a técnica e, de acordo com Neves, fazem dele o primeiro compositor brasileiro a compreender corretamente a técnica dodecafônica. Autores com Mariz e Neves, apontam como primeira grande obra desse período sua *Sinfonia nº1* para duas orquestras de cordas.

(...) Estava escrevendo a 1ª *Sinfonia*, para duas orquestras de cordas, quando começou a estudar com Koellreutter. A técnica dos doze sons ainda era desconhecida; todavia, a disposição de suas obras perceber a inclinação espontânea para a liberdade de composição. A obra mencionada é um espécime curioso, pois o 1º movimento – elaborado sem a influência de Koellreutter - revela uma inquietação singular, decididamente moderna, enquanto o 2º movimento já tentativa de aplicação do método dodecafônico. (Mariz, 1994, 16).

Sua primeira obra importante é a “1ª Sinfonia” para duas orquestras de cordas. Nesta obra se define de modo bem claro o caminho que o compositor deverá seguir: a concepção livremente atonal e a estruturação sobre base polifônica são os pontos característicos do primeiro movimento desta obra, composta em 1939, e que seria seguido de um segundo movimento organizado dentro da técnica dodecafônica. (Neves, 1982, 99).

Deste início da fase dodecafônica de Santoro destacam-se: 1ª *Sinfonia*, *Sonata* para violino solo (1940), *Sonata nº1* para violino e piano (1940), *Sonata* para flauta e piano (1941), *Sonata nº2* para violino e piano (1941), de 1942, *Quinteto de sopros*, “*Sonatina à 3*”, para flauta viola e violoncelo, “*Sonata 1942 para piano*”. Obras solo como, “*4 Epigramas*” para flauta solo, *3 Stücke* para Clarinete solo e *Tocata* para piano.

Assim como o Koellreutter e os outros compositores integrantes do Grupo Música Viva, Santoro via o serialismo a sua maneira, sendo ela uma forma de expressar o que sentia e que antes de conhecer a técnica dodecafônica, escrevia de maneira livre e atonal.

"{ . .] a técnica dodecafônica foi um meio que encontrei que pudesse transcrever um pouco mais aquilo que eu sentia. Fui naturalmente entrando num certo rigor musical, fui me adaptando a técnica para expressar o meu pensamento, [...] não havia nada no início quando comecei a escrever com os 12 sons. Antes dos 12 sons eu procurava fazer peças mais atonais, eu sempre criava a temática ou o complexo temático, harmonia e daí eu tirava a série, muitas vezes ela era completa e muitas vezes eu tinha que completa-la com mais duas ou três notas. Eu compunha sempre de maneira muito livre, nunca de uma maneira ultra rigorosa. Criei a minha maneira de fazer, de usar o dodecafonismo porque até então não havia nada pré-estabelecido para organizar esta nova técnica. " (Apud. Souza, 2003, 65).

Esta maneira singular de tratar os elementos da técnica dodecafônica se tornou uma das principais características da obra de Santoro desse período. Pesquisadores como Almada (2008) na análise do ciclo de canções *A Menina Boba* identifica que Santoro, em muitos pontos, contraria as regras do dodecafonismo, a utilização de uma introdução no início da primeira peça, o emprego de série derivada da série principal na segunda peça, ausência de simetria no manejo das formas seriais, emprego indiscriminado de “falsas-relações de oitava” em vários aspectos, além de dobramentos de reforço, intercambio de trechos seriais e não-seriais (ou atonais) aparentemente com propósitos expressivos. Da mesma forma, Mendes (2009) observa o uso da técnica de permutação, omissão e repetição de notas da série e que de acordo com ele, ainda que a utilização desses procedimentos em Schoenberg seriam considerados “digressões mínimas”, em Santoro tende a se tornar corrente.

1.3. Distanciamento do serialismo e aproximação com o nacionalismo

O processo de mudança na “linguagem” musical de Santoro começa a ocorrer com a ida do compositor para estudar em Paris, mas é a partir dos resultados obtidos no II Congresso de Compositores e Críticos Musicais realizado em Praga que sua música começa a sofrer grandes mudanças no seu discurso. E assim começa um processo de simplificação na linguagem musical do compositor: uma tentativa de aproximação com o público. Inicialmente, Santoro tentou conciliar aspectos da música dodecafônica com a nova tendência nacional, o que por sua vez passou pouco a pouco a ser predominante.

A partir de 1946 começa a seguir na música de Santoro tendência de compromisso entre a técnica dodecafônica e o espírito do nacionalismo, correspondendo o seu desejo de tornar sua obra fruto de seu posicionamento ideológico.

(...) Este período passado em Paris será de fundamental importância na evolução musical de Santoro: seu contato com os “músicos progressistas” firmará sua convicção na necessidade de mais aproximar-se do povo (além de levá-lo a participar do Congresso dos Compositores e Críticos Musicais em Praga, de onde saíram as novas normas do realismo-socialista); ao mesmo tempo, o contato com a moderna música europeia (que tendia para um serialismo cada vez mais formalista) levou-o à descrença completa nessa música. (Neves, 1981, 100/101).

Mendes analisa cartas trocadas entre Koellreutter e Santoro deste período pós divulgação do manifesto e nelas, o compositor demonstra que não está de acordo em alguns pontos com o manifesto de 1946 (apesar do manifesto conter sua assinatura). Discordando desta maneira do tópico dois do manifesto - onde a arte evoluía em função da produção material. Para ele a evolução ocorre da necessidade do próprio, do coletivo e de se expressarem de diversos meios. Santoro também afirma que o manifesto de 1946 não trazia nenhuma orientação estética, mas tratava-se de uma declaração de princípios contendo conceitos de uma estética musical moderna e baseada num materialismo. (Mendes, 2009, 75/76).

Neves destaca um artigo de Santoro publicado em 1948, *“Problemas da Música Brasileira Contemporânea em Face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga”*. Neste artigo, ele relata a decadência da música contemporânea enquanto manifestação da cultura burguesa. Menciona a falta de conteúdo das obras compostas dentro da técnica dodecafônica, o novo conceito de belo compreensível a maioria e fala da necessidade do compositor sair de sua “torre-de-marfim” e ir as lutas do povo. (Neves, 1981, 120).

Apesar dos conselhos de Koellreutter, com o passar do tempo tornou-se quase impossível para Santoro considerar separadamente sua produção de compositor e a ideologia política na qual acreditava. Se o partido comunista tinha como bandeira a defesa dos interesses do proletariado, fatalmente, sua música também deveria refletir esta mesma causa, ainda que nesta época não admitisse concessões, ou seja, a fácil assimilação deveria ser alcançada sem o auxílio de citações de música folclórica, permanecendo, ao mesmo tempo, distanciada da música popular. (Mendes, 2009, 78).

Neste período de transição destacam-se algumas obras como: *Sonata n° 2 para violoncelo*, *“Musica para Cordas”*, *Quarteto n° 2 (1946/47)*, *Sonata n° 3 para violino e piano*, *Sonatina para piano*, *“Abertura para orquestra”* e sua *Sinfonia n° 3 (1947)*.

Este período de transição do compositor iniciado em 1946 (ano de sua partida à Paris) indo até o ano de 1948 (ano do II Congresso de Compositores de Praga), levaram a simplificação na sua escrita. Uma tentativa de inclusão de seu pensamento ideológico no seu discurso musical (que em nada tinha a ver com o pensamento do Grupo Música Viva), levou a sua natural saída do grupo. E por consequências desses acontecimentos a partir de 1949 na tentativa de fazer música útil, Santoro passa a escrever dentro de uma estética nacional. Este

período nacionalista do compositor se estende até 1960. Não será abordado neste trabalho este período do compositor, uma vez que o objetivo desta pesquisa é analisar suas obras para clarinete solo e clarinete e piano e, nos levantamentos de dados para a pesquisa não foram encontradas nenhuma obra para clarinete nesses dois formatos.

1.4. Retorno ao serialismo e experiências com novas técnicas de composição

Depois de escrever na estética nacionalista por um período de aproximadamente 10 anos, o discurso musical de Santoro começa a sofrer novamente alterações - um retorno às suas origens que tanto criticou e questionou no período nacional. Este retorno ao serialismo é apontado como uma mudança natural e gradativa, pelo seu desejo de atualização na escrita e por conta de sua desilusão com o partido comunista (que na tentativa de popularização da arte diminuía o conteúdo ao nível das massas para se tornar inteligível e atingir o maior número de pessoas).

Nestes anos fiz muitas transformações. Durante uns 10 anos escrevi música mais nacional, mas logo a partir de 60 fui voltando ao serialismo até estar de novo em dia com o mais moderno. [...] Foi um desenvolvimento um pouco cômico, mais autêntico. (Santoro, 1971) (Correspondência a Ernesto Xancó, ACS) (Apud. Mendes, 2009, 141).

(...) hoje principalmente, o pessoal da esquerda quer popularizar a cultura, eles estão rebaixando o nível cultural pra chegar ao nível das massas, ao invés de fazer o contrário: elevar as massas ao nível do pessoal que tem cultura. Isso em muitos países socialistas foi feito erradamente, na minha opinião, porque popularizar a cultura não é rebaixar o nível da cultura e sim divulgar mais, a ponto de que maiores números de pessoas cheguem a ter esse nível, a ponto de usufruir dessa maravilha que é a cultura. Agora, na minha opinião, assim como existem milhões de facetas, ou milhões de formas de folhas dentro de uma árvore, assim também vão existir sempre, a não ser que o homem consiga dominar geneticamente a espécie humana de tal maneira, e injetar em todo o homem o mesmo tipo de inteligência. (Apud. Souza 2003, 93).

Apesar dessa mudança apresentar um curso natural e gradativo e ser um reflexo seu espírito inquieto na busca do novo, atual e moderno, Mendes atenta para outros acontecimentos relacionados a este retorno ao serialismo do compositor. Ele destaca o enfraquecimento na defesa de teorias estéticas baseadas na representação de uma única personalidade, no caso do Brasil com o falecimento de Villa-Lobos. Também salienta que neste período se iniciava um desinteresse pelo projeto nacionalista entre compositores brasileiros e que no início da década de 1960, um sentimento de renovação e questionamento semelhante ao do Grupo Música Viva será novamente aflorado. Atenta para outros pontos

interessantes: um rápido crescimento da abordagem serial, a conversão de Igor Stravinsky e outros compositores como Aron Copland para esta técnica.

Neste sentido, destacaríamos em primeiro lugar o enfraquecimento das teorias estéticas baseadas na crença da existência de uma “personalidade” inerente a cada povo, manifestando-se nas instituições sociais, na língua, na expressão artística e etc; certamente, uma das tendências predominantes na criação musical brasileira até por volta de 1959, ano de falecimento de seu maior representante, Heitor Villa-Lobos. (Mendes, 2009, 142).

Em decorrência do crescente desinteresse pelo projeto nacionalista, cria-se no meio musical brasileiro um vácuo cultural que, pouco a pouco, seria novamente ocupado pelo ideal estético de pesquisa permanente proposto originalmente pelo grupo *Música Viva*. Diversos compositores brasileiros, por volta do início da década de sessenta, iniciam um radical questionamento, não apenas dos tradicionais caminhos da composição contemporânea, mas, do próprio ato da criação, estimulando, desta forma, a adoção de novas e mais arrojadas possibilidades composicionais. Embora as ideias em voga neste novo contexto, tais como improvisação, aleatoriedade, —happening! e etc, somente tenham sido incorporadas por Santoro a partir de 1966, a radical mudança do cenário, não apenas musical, mas, das artes e da cultura em geral, fatalmente, terminaria por influenciar sua decisão em favor de mais uma transformação estilística. (Mendes, 2009, 142).

Neste período de retorno ao serialismo o compositor novamente não estava no Brasil. Atuava como compositor residente da Deutsche State Oper, mas em 1962, a convite do reitor da Universidade de Brasília, Darcy Ribeiro, Santoro assume o Cargo de coordenador da parte de música na instituição. Por questões políticas é obrigado a abandonar o cargo permanecendo apenas até o ano de 1965. No ano seguinte, através do governo da Alemanha, consegue uma bolsa de estudos junto à Fundação Ford e fixa-se na Alemanha Ocidental. De acordo com Mariz, este período foi excelente para a composição, pois dispunha de tempo à vontade, sem preocupações (Mariz, 1994, 44). Neves aponta que foi no período passado em Berlim, que Santoro reviu seus conceitos musicais e passa cada vez mais a utilizar elementos aleatórios, deixando o intérprete livre para improvisar dentro de uma estrutura determinada ou deixando a cargo do regente para construir seu projeto mais ou menos aberto. (Neves, 1981, 174).

Como foi mostrado nas citações acima, Santoro incorporará a sua linguagem a partir de 1966 a aleatoriedade, improvisação e outros recursos. Nota-se que novamente o compositor não estava no Brasil e que de acordo com os dados até agora mostrados estas mudanças em sua estética foram influenciadas por seu grande contato com a Europa – e é lá que por um período aproximadamente de oito anos de residência em Heidelberg e Mannheim que o compositor passará também escrever música experimental. Mas antes de fixar-se na

década de 1970 na Alemanha, Santoro recebeu também um convite para organizar e dirigir o curso na Escola de Música e Dança no Instituto de Arte de Aracajú, Órgão da Sociedade de Cultura Artística de Sergipe. Porém, as negociações não deram certo e em Outubro 1968 foi convidado para organizar o festival de Música da América Latina sob o patrocínio do *Teatro Novo* (instituição privada sediada no Rio de Janeiro). Esgotando-se suas oportunidades no Brasil, Santoro procura sua estabilidade profissional com uma peregrinação pela América Latina e Europa. (Mendes, 2009, 171).

Nos anos de 1970-78 Santoro concorre ao cargo nas escolas de Heidelberg-Mannheim para ministrar aulas de regência, composição e de matérias teóricas. Durante esse período, Santoro atuou ativamente na vida musical alemã, se apresentou em várias cidades, gravou suas obras em rádios, ministrava palestras sobre música brasileira e dirigia orquestras em várias salas de espetáculos.

Como foi mencionado acima, Santoro a partir de 1966 incorporará ao seu discurso musical também princípios de indeterminação e aleatoriedade. Na citação abaixo, Santoro explica como utiliza esses procedimentos em sua música, afirmando que faz um aleatório controlado e que utiliza como meio facilitador de seu pensamento através da execução do intérprete.

"Muita gente está usando o aleatório de uma maneira sem objetivo. Porque cheguei à conclusão de usar Aleatório? Porque sempre me preocupei como problema da interpretação, como eu fui interpretar também, toquei em Orquestras, fiz muita música de câmara, fui solista, sempre tive uma preocupação sobre o problema da interpretação, também. Achava um absurdo, que certas coisas que eu mesmo escrevi, difíceis na execução, com o aleatório teria praticamente o mesmo resultado e sem tanta dificuldade técnica pra fazer. Então, é por isso que eu uso o aleatório - como um elemento de facilitar que meu pensamento musical tenha melhor resultado na interpretação, na realização. Em geral, faço um aleatório controlado, eu não deixo fazer o que quiser. Por exemplo, coloco várias notas, e digo: sobre essas notas improvisar ritmos diferentes com intensidades diferentes. Mas os outros instrumentos que estão também fazendo isso, terão aquele mesmo número de notas, que eu imagino que aleatoriamente tocando, pelo processo aleatório, vão certamente dar um complexo sonoro x. Quando uso, por exemplo na percussão, eu deixo o movimento, mas digo quais os instrumentos que quero que use, e em qual proporção. Escrevo o espaço em relação ao tempo. Não é um negócio assim, completamente caótico. Tem camaradas que escrevem: aqui fazer o que quiser, ou tocar o que está na sua cabeça. Não sei se é válido ou não, mas é uma experiência, que o Cage em geral fez. Mas o aleatório existe na natureza. Existem partículas elementares que são aleatórias, só podem ser explicadas pelos processos aleatórios, quer dizer o processo de probabilidade, elas podem estar aqui como estar aí. Só são explicadas por esse processo. Na própria natureza existe este processo. No fundo, há uma influência direta ou indireta, consciente ao inconsciente, que é o melhor termo dentro do compositor. E o compositor, na minha opinião, só consegue atingir a compreensão quando consegue transmitir um complexo musical

expressivo, de que a grande massa sente e gostaria de ouvir, mas não é capaz de fazer. Então, ele atinge e está no seu tempo. É uma coisa importante. A pessoa não precisa cantarolar a peça, mas ela precisa sentir, sentir uma emoção, um impacto, mesmo que não saiba porque está recebendo este impacto. Mas está vibrando, recebendo um impacto emocional. " (Santoro. Souza, 93).

E no que diz respeito a indeterminação, Mendes (2009) observa que há uma predominância na utilização desses recursos com relação a alturas e duração e que em raras obras Santoro deixaria a decisão a cargo do intérprete. No que tange a improvisação, o compositor parte do princípio pré-estabelecido por ele, assim como no uso de indeterminação e aleatoriedade - em raras exceções deixaria o intérprete improvisar livremente.

1.5. Estabilidade na estética

Depois de sua longa permanência na Alemanha, Santoro retorna finalmente ao Brasil em definitivo (novamente para a capital federal). Porém, agora viria para chefiar o Departamento de Artes da Universidade de Brasília e reorganizar e dirigir a Orquestra do Teatro Nacional. Nessa volta vê-se novamente uma mudança de rumo na carreira do compositor, porém sem os conflitos de outrora. Santoro passará a escrever a partir de 1978 com tendências ao ecletismo - uma conciliação de todo o seu conhecimento adquirido ao longo de sua carreira. Mendes aponta que esgotando seu interesse pelas técnicas e materiais vanguardistas, não lhe restava opção lógica se não uma tentativa de reconciliação e fusão com as técnicas e materiais utilizados por ele anteriores a 1966 (Mendes, 2009, 213).

2. Que modelos de análise?

Utilizaremos como metodologia de análise a representação simbólica das notas por números inteiros. Como propõe Oliveira (2007), sendo a nota dó central do piano o número 0, dó sustenido o número 1 e assim por diante, sempre progredindo por semitons. Uma nota **s**, será representada por um número **n**, de modo que a nota meio-tom acima da nota **s** será representada pelo número **n+1** (notas que progridem cromaticamente de modo ascendente) e a nota meio-tom abaixo da nota **s** será representada pelo número **n-1** (notas que cromaticamente progridem de modo decrescente). Diante disso Oliveira chega ao seguinte esquema sequencial:

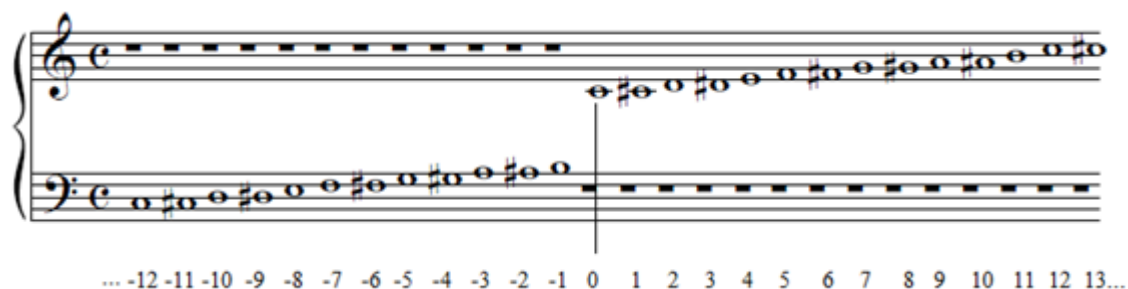


Figura 1: esquema sequencial de Oliveira.

Partindo do esquema sequencial proposto por Oliveira pôde-se perceber que há uma relação de equivalência entre os 12 semitons do sistema temperado⁴. Essa relação de equivalência será chamada de classe de alturas e cada nota terá sua classe, ou seja, cada nota da escala cromática será representada por um número inteiro (uma classe de altura). Por exemplo: se tomarmos como ponto inicial a nota dó (classe de altura 0) e progredirmos em semitons até a nota si (classe de altura 11) teremos 12 classes de alturas e se, continuarmos a progredir, veremos que as notas se repetem. Isso acontece tanto de maneira ascendente como descendente - por isso o esquema anterior pode ser reduzido a uma única classe de altura, pois o que muda são as oitavas e não notas, mas as classes de alturas permanecem as mesmas, como se pode ver na figura abaixo:

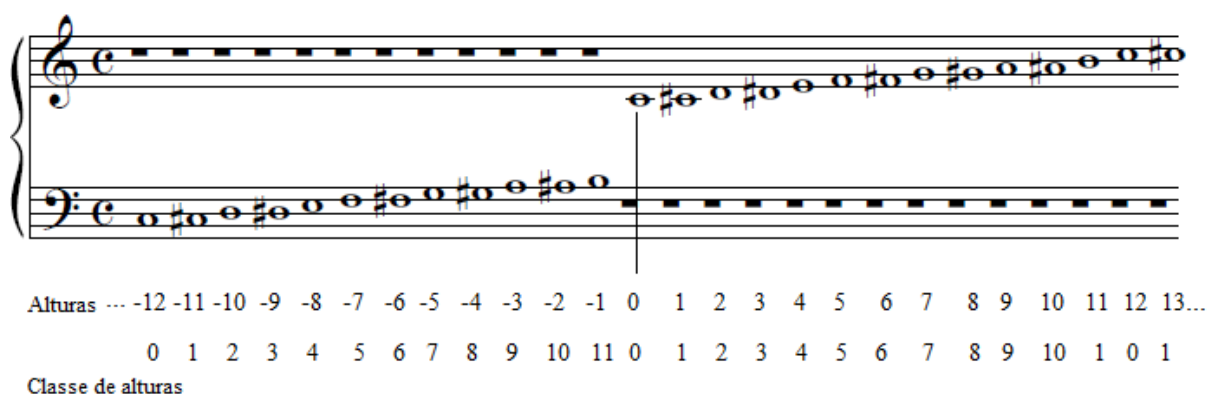


Figura 2: relação de equivalência entre as classes de alturas elaborado por Oliveira.

Depois de estabelecida as classes de alturas, Oliveira também percebeu outro tipo de relação, porém desta vez a relação é estabelecida entre intervalos. Ele trabalha o intervalo

⁴ Uma nota dó, por exemplo, sempre será um dó não importando sua oitava, isso pode ser aplicado a qualquer nota da escala cromática.

como sendo o “espaço de separação” entre notas e apresenta uma fórmula, onde intervalo é representado pela sigla **int.** e as notas representadas pelas letras (s, t):

$$\text{int. (s, t)} = t - s$$

Pondo em prática a formula acima, sendo mi 3 = 4 e si 3 = 11

$$\text{int. (4,11)} = 11 - 4 = 7$$

Portanto int. representa intervalo, as letras s – t são as alturas (4 = mi e 11= si) e 7 é o resultado da subtração entre as alturas, ou seja, o espaço de separação entre as notas mi 3 e si 3 são 7 semitons (ascendentes).

Para Oliveira, a distância intervalar e entre duas notas pode ser definida de quatro diferentes formas: o intervalo orientado entre alturas, intervalo não-orientado entre alturas, intervalo orientado entre classes de alturas e intervalo não-orientado entre classes de alturas (Oliveira, 1998, 9). Para este trabalho o que melhor se adequa às análises das obras é o intervalo não-orientado entre classes de alturas (o que Oliveira chama de classes de intervalos): que é a menor distância entre classes de altura, independentemente qual delas é a mais grave ou mais aguda.

Esta relação parte do mesmo raciocínio das classes de alturas vista anteriormente. Se cada nota da escala cromática é uma classe de altura contendo no total 12 classes de alturas, indo de 0 a 11. Podemos aplicar nas classes de intervalos esta ideia, porém não totalmente, pois ao invés de doze classes de intervalos (como as 12 classes de alturas), temos apenas seis classes (lembrando que estamos nos referindo ao intervalo não-orientado entre classe de alturas, que é calculado pela menor distância entre classe de alturas) onde:

$$\begin{aligned} 0 &= 12 \\ 1 &= 11 \\ 2 &= 10 \\ 3 &= 9 \\ 4 &= 8 \\ 5 &= 7 \\ 6 &= 6 \end{aligned}$$

Figura 3: classes de intervalos.

Elaborei um esquema onde isso pode ser visto mais facilmente:



Figura 4: resumo das relações de equivalência.

3. *Três Estudos Para Clarinete Solo* – (1942)

Como foi dito anteriormente, Cláudio Santoro tinha uma visão pessoal do serialismo e dodecafonismo. A não ortodoxia pode ser observada desde suas primeiras obras, como é caso dos *Três Estudos para Clarinete Solo* de 1942. Esta, que no catálogo de obras do compositor é considerada uma de suas obras menores (porém não deixa de ser importante) é a primeira obra para clarinete de Santoro e nela podemos observar que desde cedo suas ideias com relação à técnica serial e dodecafônica estavam bem estabelecidas.

A análise dos *Três Estudos Para Clarinete Solo* será formal interpretativa, procurando entender de que maneira o compositor trabalha a série em cada estudo, levando em consideração a organização dos diversos parâmetros musicais ao nível de alturas, duração e intensidade.

3.1. Estudo I:

Agora, aplicaremos estas nomenclaturas à análise dos *Três Estudos para Clarinete Solo* de Cláudio Santoro. Cada estudo será analisado separadamente e a seguir será proposta uma síntese das análises, para que se tenha uma visão uniforme da obra como um todo.

No primeiro estudo Santoro apresenta a série original já na primeira frase e se pode observar que a série possui 14 notas, repetindo as classes de alturas 0 e 11. A indicação de

andamento é lento (semínima igual a 66), começando no registro grave do instrumento até ao registro médio. A série possui um caráter melódico, em dinâmica piano (com leves alterações quase que estático). Ele utiliza uma rítmica tradicional, de maneira que é possível perceber uma métrica estável, apesar de o estudo não possuir compasso. A série é constituída pelas seguintes classe de alturas: 9-1-10-7-0-11-5-4-8-6-2 (repetindo as classes de alturas 0 e 11).

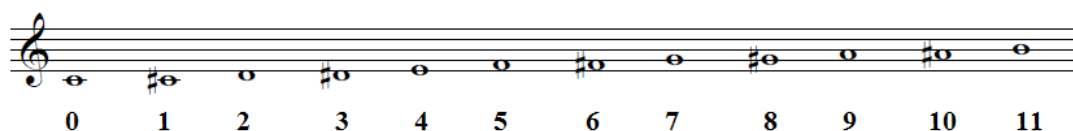


Figura 5: escala cromática

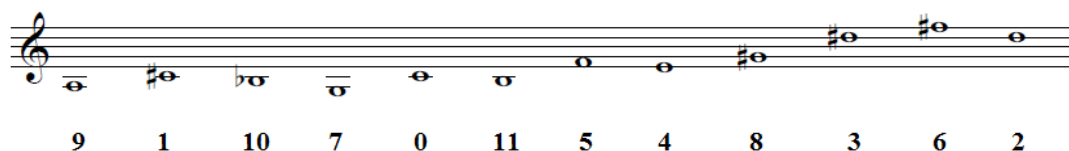


Figura 6: série original (sem as notas repetidas).

9	1	10	7	0	11	0	11	5	4	8	3	6	2
---	---	----	---	---	----	---	----	---	---	---	---	---	---

Tabela 1: representação numérica da série original.

A segunda apresentação da série não é uma transposição, mas sim novamente a série original, porém alterada. Com relação a série anterior, Santoro altera uma oitava acima as classes de alturas 9 – 10 – 7 – 11 e por consequência, os intervalos conjuntos passam a ser disjuntos. Há uma nova rítmica que possui maior exigência técnica, principalmente pela articulação em legato entre os saltos (na segunda parte da série nos elementos que exigem maior velocidade), além da própria digitação no instrumento. O compositor também repete a classe de altura 9 (lá) que é a nota inicial da série. Ela é repetida ao final desta reapresentação e uma possível justificativa para esta nota aparecer neste local é que aqui ela funciona como um elemento conclusivo (repouso), que por sua vez poderia ser outra nota. Porém, se Santoro

pusesse outra nota que não fosse a nota que iniciou a série, poderia dar a entender que estaria começando aí uma nova transposição. No que tange a forma organizacional, nesta reapresentação da série original, Santoro faz uma permutação entre a 6ª, 7ª e 8ª nota na ordem da série (as classes de alturas 5, 4 e 11). Na figura⁵ e na tabela abaixo se pode ver como Santoro faz essa permutação e utiliza a série.

Figura 7: apresentação da série original e reapresentação da Original.

Na tabela a apresentação é da seguinte forma: a parte superior representa a série original (que será representada por **O**) e a parte inferior a reapresentação da original (**Rea.O**). Note-se que as classes de alturas que estão na cor azul são as notas que foram permutadas.

O	9	1	10	7	0	11	5	4	8	3	6	2	
Rea.O	9	1	10	7	0	5	4	11	8	3	6	2	9

Tabela 2: comparação entre a O.R e Rea.O.

A partir da série original, Santoro neste primeiro estudo utiliza apenas transposições da Original. Também a permutação entre a 5ª, 6ª e 7ª nota será corrente neste primeiro estudo.

⁵ Na figura, as demarcações de início e fim estão em verde, em vermelho na série original tem-se as notas repetidas, e na reapresentação da Original a marcação em vermelho mostra as alturas que foram permutadas e nota inicial que é repetida ao final da série.

Veremos a seguir como essas transposições e as permutações são trabalhadas pelo compositor ao longo do estudo I.

A próxima apresentação da série é a transposição 1 (**T1**) e num primeiro momento, podemos perceber que Santoro utiliza quase que a mesma estrutura rítmica da transposição anterior (**Rea.O**), porém ela está disposta de forma retrógrada e inversa. No que tange a dinâmica, temos um piano súbito em toda a transposição com uma leve alteração no último fragmento rítmico. Novamente temos a permutação da 6ª, 7ª e 8ª nota (as classes de alturas 6, 5 e 0).

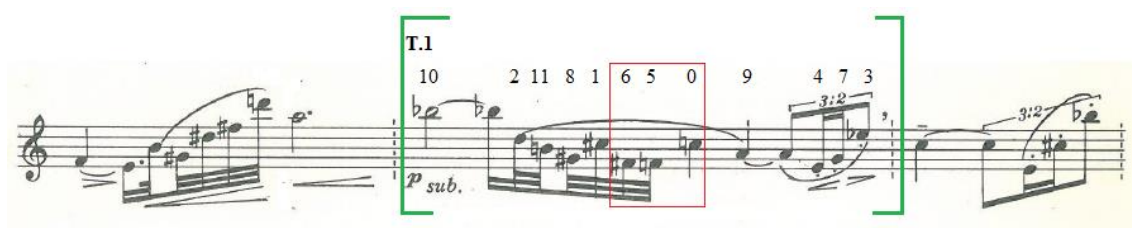


Figura 8: transposição 1.

A tabela abaixo está representada da seguinte forma: nas duas extremidades na cor verde linha I e IV temos as classes de intervalos, ou seja, o espaço entre cada nota na série. A linha II mostra como a série está disposta na partitura. A linha III representa como a série deveria ser se estivesse transposta “corretamente”. Note-se que ele continua a utilizar a mesma classe de intervalos que compõe a série original, exceto onde as notas são permutadas. É natural que isso aconteça pois, quando as notas são deslocadas de suas respectivas ordens, as classes de intervalos também mudam.

I	4 3 3 5 5 1 5 3 5 3 4											
II	10	2	11	8	1	6	5	0	9	4	7	3
III	10	2	11	8	1	0	6	5	9	4	7	3
IV	4 3 3 5 1 6 1 4 5 3 4											

Tabela 3: representação numérica da T1.

Santoro utiliza agora a transposição 3 (**T3**) e, do ponto de vista melódico, esta é desenvolvida basicamente por meio de saltos (também utiliza células rítmicas vistas

anteriormente). O primeiro fragmento rítmico pode ser encontrado nas transposições anteriores (**Rea.O** e **T1**) e também, no fragmento seguinte é executado um gesto rítmico e melódico derivado das mesmas (sobretudo da reapresentação da Original). Notemos que as transposições até aqui são derivadas não da série original que é apresentada na primeira frase, mas sim da segunda frase (que é também a apresentação da Original), tanto que as células rítmicas e a maneira como o compositor desenvolve a melodia da **T1** e **T3** derivam da segunda apresentação da série original.

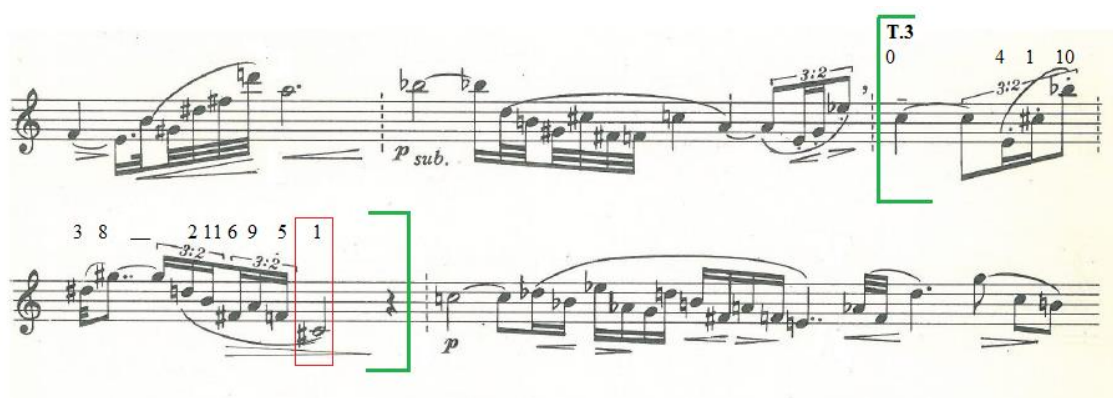


Figura 9: apresentação da transposição 3.

Nesta transposição ele omite uma nota a classe de altura 7 (sol) e repete a classe de altura 1 (#dó) ao final da série (explicarei na próxima transposição). Na tabela abaixo podemos ver nas linhas I e IV as classes de intervalos. Na linha II, a série como está disposta na partitura. Na linha III, a série reorganizada (ou reordenada) e completa tal como a Original, notemos que mesmo omitindo uma nota o compositor mantém o padrão nas permutações.

I	4	3	3	5	5	6	3	5	3	4		
II	0	4	1	10	3	8	—	2	11	6	9	5 (1)
III	0	4	1	10	3	2	8	(7)	11	6	9	5 (1)
IV	4	3	3	5	1	6	1	4	5	3	4	

Tabela 4: representação numérica da transposição 3.

Vimos anteriormente que a classe de altura 1 (#dó) é repetida ao final da série e podemos ver aqui a razão disto. Esta transposição na verdade, é a reapresentação da

transposição anterior **T3**, ou seja, **Rea.T3**. E tal como no início ele apresenta a **O** e depois a **Rea.O**, onde a nota inicial é repetida no final da série como objeto conclusivo. Acontece a mesma coisa aqui, porém, esta repetição de nota acontece logo na primeira apresentação da **T3**, que por sua vez possui as características rítmicas e melódicas da **Rea.O**. Por isso, ela tem esta nota a mais com a mesma função de conclusão. Porém, a transposição seguinte é uma reapresentação da **T3** e para que o compositor não concluísse a **T3** com a nota da próxima transposição, em seguida ele utiliza a nota mais próxima - a classe de altura 1 (#dó). Vê-se aqui uma inversão na apresentação das transposições (que é proposital), pois a partir da **Rea.T3** Santoro dá início a novos elementos.

Nesta reapresentação, ele utiliza uma rítmica mais uniforme, com caráter mais melódico não utilizando saltos maiores do que uma quarta (muito semelhante ao caráter melódico da série original). A organização aqui é de forma diferente: vê-se que a nota que deveria ser a segunda nota na ordem da série (a classe de altura 4, lá) está disposta ao final da transposição, pois aqui também ela funciona como primeira nota da transposição seguinte. Ou seja, a classe de altura 4 foi deslocada para o final da série, pois a próxima transposição começa justamente nesta altura. Por consequência, as três classes de alturas permutadas são deslocadas uma posição à frente (me refiro a ordem). Na próxima transposição a **T7**, nota-se que as notas permutadas voltam ao “normal”, a 6ª, 7ª e 8ª nota na ordem da série.

The image shows a musical score with two staves. Above the staves, pitch classes are listed in a sequence: 0, 1, 10, 3, 8, 7, 2, 11, 6, 9, 5, 4, 8, 5, 2, 7, 0, 11. The first staff is labeled 'Rea.T3' and the second 'T.7'. The pitch class 4 is highlighted in red in the first staff and in blue in the second staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'pp'.

Figura 10: reapresentação da transposição 3 e transposição 7.

Na tabela abaixo podemos ver de forma mais clara como acontece essa alteração. Vemos na linha II o que está representado na partitura: notemos a classe de altura 4 (em

vermelho) ao final da série, quando deveria estar como segunda nota na ordem da série (como mostra a linha III que está “corretamente” transposta para efeito de comparação).

I	1 3 5 5 1 5 3 5 3 4 1											
II	0	1	10	3	8	7	2	11	6	9	5	4
III	0	4	1	10	3	2	8	7	11	6	9	5
IV	4 3 3 5 1 6 1 4 5 3 4											

Tabela 5: representação numérica da Rea.T3.

I	4 3 3 5 5 1 5 1 5 3 4											
II	(4)	8	5	2	7	0	11	6	3	10	1	9
III	(4)	8	5	2	7	6	0	11	3	10	1	9
IV	4 3 3 5 1 6 1 4 5 3 4											

Tabela 6: representação numérica da T7.

Estas duas transposições (**Rea.T3** e **T7**) na verdade, são uma variação sobre a original e reapresentação da Original. A **Rea.T3** é toda baseada na primeira parte da **O**. Observa-se que é iniciada com o mesmo fragmento da **O** (mínima ligada a uma colcheia), só não utiliza o mesmo conteúdo intervalar, pois a nota que resultaria o intervalo inicial foi deslocada para o final da série. A seguir são trabalhadas as duas colcheias e a semínima da **O** com subdivisão de semicolcheias, e nota-se que ele mantém as mesmas dinâmicas (piano nos fragmentos iniciais e leves crescendo e decrescendo nas notas a seguir). Na **T7** continua a ser utilizado fragmentos da **O** (como nas classes de alturas 4-8-5-2), onde o ritmo novamente é uma variação das células encontrados na **O** (nas classes 7-0-11-5-4-8). Santoro comprime o ritmo (com relação a original), mas continua com a mesma quantidade de tempos: as fusas e as semicolcheias da **O** são unidas, executando um único “gesto”. As próximas sequências de alturas lembram o final da **O** e o início da **Rea.O** - principalmente no final da **T7** onde é feito um processo alargamento que dá um efeito de retardação, fazendo menção ao início da **Rea.O**,

onde é executado um leve *retardando*. Porém, no final da **T7** esse *ritardando* tem como função de conclusão (a segunda parte da **Rea.O** é trabalhada posteriormente).

Figura 11: comparação das transposições com a O.R e a Rea.O.

A próxima apresentação da série é a **T2**: uma transposição direta da **Rea.T3** (um semitom abaixo). Com relação a dinâmica, Santoro desce uma posição de piano para pianíssimo se mantendo a mesma até ao final da transposição (ritmo e contorno melódico são iguais). Desta vez, a segunda nota na ordem da série (que está disposta no final) é a classe de altura 3 (mi bemol).

Figura 12: apresentação da transposição 2.

I	1 3 5 5 1 5 3 5 3 4 1											
II	11	0	9	2	7	6	1	10	5	8	4	(3)
III	11	(3)	0	9	2	1	7	6	10	5	8	4
IV	4 3 3 5 1 6 1 4 5 3 4											

Tabela 7: representação numérica da transposição 2.

Chegamos ao meio do estudo e aqui Santoro abandona por um momento a série para executar o que pode ser chamado de um “gesto cadencial” que pode ser dividido em duas partes. Na primeira parte saindo da transposição 7, Santoro executa a mesma ideia da **Rea.O** e **T7** (a segunda nota na ordem da série está disposta ao final da transposição para funcionar como primeira nota da transposição seguinte). Porém, aqui não há transposição seguinte, pois aonde começaria a próxima transposição inicia o “gesto cadencial”. Contudo, o compositor continua com a mesma ideia rítmica e melódica, (mas não completamente) até a metade da parte I do “gesto cadencial”. Observa-se a utilização de fragmentos rítmicos da transposição 7 de forma alargada - no que tange a utilização das classes de alturas elas serão enumeradas apenas para efeito de compreensão.

Na segunda parte pode-se observar a utilização de elementos rítmicos derivados da **Rea.O** e os “gestos” em fusas são desenvolvidos aqui: agora as notas e dinâmica progridem de forma ascendente e, pela primeira vez, é utilizado um trilo e acento. Diferentemente do que foi apresentado na **Rea.O**, o caráter aqui é de tensão. A seguir Santoro repete o que foi feito anteriormente e adiciona mais quatro notas concluindo este “gesto cadencial” tencionando cada vez mais, chegando ao ápice, indo da dinâmica piano ao forte (seguido de um leve recuo ao final para uma suspensão).

The image shows a musical score for a piece titled "gesto" cadencial. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. A red box highlights a specific melodic phrase. Above the staff, a sequence of pitch class numbers is provided: 6 1 7 10 4 2 10 11. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. It also begins with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. A green box highlights a specific melodic phrase. Above the staff, a sequence of pitch class numbers is provided: 8 7 11 1 3 4 9 0 5. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 13: “gesto” cadencial.

Ao final da suspensão Santoro retoma a série original tal como no início do estudo e, para isso, utiliza uma transposição vista anteriormente, a **T7**, ou seja, a transposição 7

funcionando como “Original” e a reapresentação da **Rea.T7** como “reapresentação da Original”. Ritmicamente, a transposição 7 e **Rea.T7** são iguais ao início porém, com relação as dinâmicas são executadas leves alterações. Nas três últimas notas da Original não há mudança de dinâmica, mas aqui há um leve crescendo e decrescendo, assim como na **Rea.T7** - onde é usada a mesma indicação de dinâmica (com relação a reapresentação da Original) porém, um grupo de notas a frente, como pode ser visto na figura abaixo.

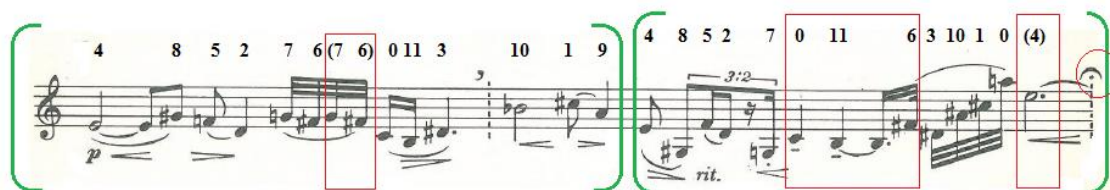


Figura 14: retorno à série original com Rea.T7 e Rea.T7.

Rea.T7	4	8	5	2	7	6	7	6	0	11	3	10	1	9
--------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	---	----	---	---

Tabela 8: representação numérica Rea.T7 tal como a original.

I	4	3	3	5	5	1	5	3	5	3	4			
II	4	8	5	2	7	0	11	6	3	10	1	9	(4)	
III	4	8	5	2	7	6	0	11	3	10	1	9	(4)	
IV	4	3	3	5	1	6	1	4	7	3	4			

Tabela 8: representação numérica da Rea.T7 tal como a Rea.O.

Nas duas últimas transposições (**T8** e **Rea.O**), Santoro repete o que foi feito nas transposições (**Rea.T3** e **T7**). Novamente, a última nota da série funciona também como primeira nota da série posterior (no caso aqui a nota de classe 9, nota lá). Na reapresentação da Original, além da primeira nota funcionar como última nota da transposição anterior, também a décima primeira e décima segunda nota na ordem da série são omitidas da

transposição (as notas de classe 6 e 2, #fá e ré), além da repetição classe de altura 7 (sol) que é utilizada para concluir o primeiro estudo.

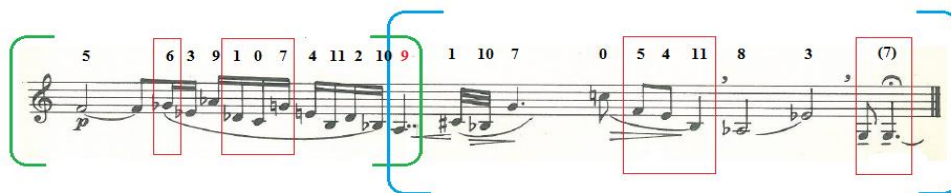


Figura 15: transposição 8 e Rea.O.

I	1 3 5 5 1 5 3 5 3 4 1											
II	5	6	3	8	1	0	7	4	11	2	10	(9)
III	5	(9)	6	3	8	7	1	0	4	11	2	10
IV	4 3 3 5 1 6 1 4 5 3 4											

Tabela 9: representação numérica da T8.

I	4 3 3 5 5 1 5 1 5												
II	(9)	1	10	7	0	5	4	11	8	3	—	—	(7)
III	(9)	1	10	7	0	11	5	4	8	3	(6)	(2)	(7)
IV	4 3 3 5 1 6 1 4 5 3 4												

Tabela 10: representação numérica da Rea.O.

Em resumo, neste primeiro estudo Santoro utiliza além da série original mais cinco transposições (**T1 – T2 – T3 – T7 – T8**): o uso de permutações é fundamental na organização e construção. A 6ª, 7ª e 8ª nota na ordem da série sempre são permutadas entre si. Depois da apresentação da original, o compositor reapresenta a mesma já com as três notas permutadas e, a partir daí, todas transposições seguem este esquema, exceto em quatro momentos: na reapresentação da transposição 3, na transposição 2 e na transposição 8, onde a nota que deveria ser a segunda na ordem da série passa para o final da transposição para se tornar a

primeira nota da série seguinte, no “gesto cadencial” e por último na reapresentação da transposição 7, onde o compositor executa a série tal como a original (inclusive as notas que são repetidas).

Quanto as células rítmicas, podemos encontrar alguns padrões de utilização: as transposições **T1 – T3 – Rea.T7** são derivadas da reapresentação da Original. Na segunda parte do “gesto cadencial” vê-se essa utilização nos grupos de fusas e nas mínimas. Como derivadas da série Original, tem-se a **T7 – Rea.T7 – Rea.O** (a última transposição da peça) e além da primeira parte do “gesto cadencial” com fragmentos não tão visíveis, exceto a **Rea.T7** que é uma transposição direta da Original. E ainda mais três transposições que poderíamos dizer que também são derivadas da Original, onde os ritmos progridem de maneira mais uniforme e mantem a característica mais melódica da série Original. Na tabela abaixo temos um resumo das transposições para que se possa ter uma melhor compreensão de como o compositor Cláudio Santoro desenvolve e organiza este primeiro estudo.

RESUMO DAS TRANSPOSIÇÕES																											
ORIGINAL (O)														REAPRESENTAÇÃO DA ORIGINAL (Rea.O)													
9	1	10	7	0	11	0	11	5	4	8	3	6	2		9	1	10	7	0	5	4	11	8	3	6	2	(9)
														TRANSPOSIÇÃO 1 (T1)													
															10	2	11	8	1	6	5	0	9	4	7	3	
														TRANSPOSIÇÃO 3 (T3)													
															0	4	1	10	3	8	2	—	11	6	9	5	(1)
Rea.T3														TRANSPOSIÇÃO 7 (T7)													
			0	1	10	3	8	7	2	11	6	9	5	4		8	5	2	7	0	11	6	3	10	1	9	
TRANSPOSIÇÃO 2 (T2)														GESTO CADENCIAL													
			11	0	9	2	7	6	1	10	5	8	4	3		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Rea.T7														Rea.T7													
4	8	5	2	7	6	7	6	0	11	3	10	1	9		4	8	5	2	7	0	11	6	3	10	1	9	(4)
TRANSPOSIÇÃO 8 (T8)														REAPRESENTAÇÃO DA ORIGINAL													
			5	6	3	9	1	0	7	4	11	2	10	9		1	10	7	0	5	4	11	8	3	—	—	(7)

Tabela 11: resumo das transposições do *Estudo I*.

3.2. Estudo II

Ao final do estudo I vimos que Santoro conclui com a classe de altura 7 (sol) que por sua vez é a nota que inicia este segundo estudo, como se tivesse preparando o que viria a seguir. Aqui ele utiliza a **retrograda da inversa da original** como base de construção. Também como no estudo I a utilização de permutações será de fundamental importância na organização do estudo.

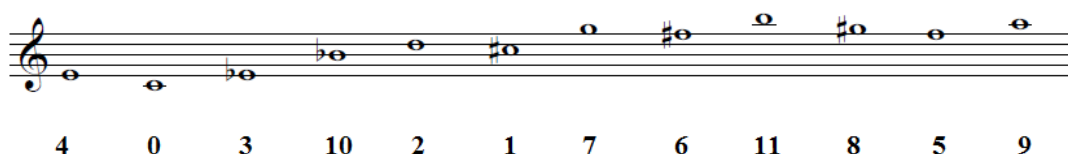


Figura 16: retrógrada da Inversa, série utilizada no *Estudo II*.

O compositor começa o estudo com a retrógrada da inversa 3 (**R.I3**) em allegro (semínima = a 100-120) de maneira forte e incisiva, demonstrada por meio de ligaduras de duas em duas notas e staccato. A permutação é feita entre a 5ª, 6ª e 7ª nota (uma posição à frente do *Estudo I*). Na figura e tabela abaixo, pode-se observar como trabalha este início do estudo. Na tabela assim como definido no *Estudo I*, tem-se na linha I as classes de intervalos. Na linha II a transposição como está na partitura. Na linha III a série transposta corretamente e na linha IV, para efeito de comparação, a classe de intervalo da transposição.

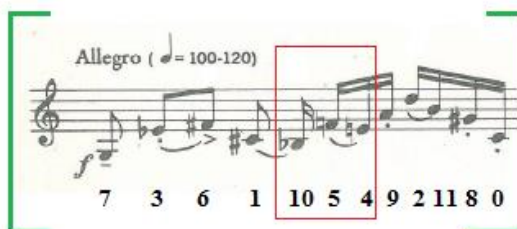


Figura 17: retrógrada da inversa 3, transposição inicial.

I	4 3 5 3 5 5 5 5 3 3 4											
II	7	3	6	1	10	5	4	9	2	11	8	0
III	7	3	6	1	5	4	10	9	2	11	8	0
IV	4 3 5 4 1 6 1 5 3 3 4											

Tabela 12: retrógrada da inversa 3, transposição inicial.

A próxima transposição utiliza a retrógrada da inversa 2 (**R.I2**). Santoro continua a utilizar a mesma base rítmica da transposição anterior (quase que de forma retrógrada). Desta vez, as ligaduras são reforçadas no início com um acento e é no penúltimo deles que temos uma alteração (a classe de altura 11 deveria ser a classe de altura 1). Também a permutação das notas continua na 5ª, 6ª e 7ª nota, tal como na transposição anterior. Na figura e tabela abaixo pode-se ver de forma mais clara como o compositor desenvolve esta transposição.

R.I2

6 2 5 0 9 4 3 8 11 10 7 11

(1)

Figura 18: retrógrada da inversa 2.

I	4 3 5 3 5 1 5 3 1 3 4											
II	6	2	5	0	9	4	3	8	(11)	10	7	11
III	6	2	5	0	4	3	9	8	1	10	7	11
IV	4 3 5 4 1 6 1 5 3 3 4											

Tabela 13: representação numérica da retrograda da inversa 2.

Diferentemente do primeiro estudo onde fica claro a apresentação de início e término das transposições, aqui e em especial a partir desta transposição, vemos uma amalgama nos ritmos. Pode-se observar que as transposições vão aparecendo e se misturando ao ritmo começado na transposição anterior (como é o caso desta) a retrógrada da inversa 1 (**R.I1**). Nota-se que a classe de altura 1 (#do) é a continuação de uma célula rítmica iniciada na última nota da **R.I2** (nota si), que por sua vez está invertida com a nota a seguir a classe de altura 5 (fá). Nesta transposição a permutação acontece diferente. Há dois grupos que são permutados: o primeiro que já foi mencionado antes (a inversão entre as classes de altura 1 e 5) e o segundo a permutação entre as classes de alturas, 8, 3, 2, 7, 0 e 11.

Como foi dito antes, o início e fim das transposições vão se misturando cada vez mais e agora tem-se um cruzamento de transposições. Ao final da **R.I1** podemos observar que há uma repetição da classe de altura 4 e a seguir a classe de altura 10 como conclusão da transposição. A classe de altura 4 funciona como primeira nota da transposição seguinte que é a retrógrada da inversa 0 (**R.I.O**). Aqui podemos ver que a transposição começa antes de terminar a anterior, por isso o cruzamento de séries. Começando na classe altura 4 e seguindo a partir da classe 0, a classe 10 não faz parte desta transposição, mas sim da anterior. A permutação aqui é feita entre quatro notas - as classes de alturas 7, 10, 2 e 1. Notemos que até aqui Santoro utiliza a série em ordem decrescente (num sentido anti-horário), começando com a retrógrada da inversa 3 e chegando a retrógrada da inversa 0.

No que tange a melodia, as duas transposições seguem basicamente o mesmo padrão “caminhando” por meio de intervalos disjuntos. As ligaduras e staccatos também seguem a mesma base: ligaduras de duas, três e quatro notas alternadas com staccato. A figura e tabelas abaixo ilustram esta afirmação.

Rea.R.I3

7 1 2 6 5 1 4

3 1 8 10 11

poco meno

ETESC.

Figura 19: retrógrada inversa 1 e retrógrada inversa 0.

I	4 1 4 5 1 5 5 1 2 3 2 5												
II	1	5	4	8	3	2	7	0	11	9	6	4	10
III	5	1	4	11	3	2	8	7	0	9	6	10	—
IV	4 3 5 4 1 6 1 5 3 3 4												

Tabela 14: representação numérica da R.I1.

I	4 2 3 4 3 4 1 5 5 3 2 4												
II	4	10	0	3	7	10	2	1	6	11	8	5	9
III	4		0	3	10	2	1	7	6	11	8	5	9
IV	4 3 5 4 1 6 1 5 3 3 4 4												

Tabela 15: representação numérica da R.I.O.

Diferentemente do que foi feito antes, Santoro agora executa um salto para a retrógrada da inversa 11 (**R.I11**) e mantém a ordem nas permutações. Continua na linha melódica vinda das transposições anteriores, as células rítmicas são basicamente as mesmas alternando entre um grupo de tercinas e uma mínima (apesar de que, no último grupo de tercinas não é necessariamente uma mínima, mas está representada com tal).

R.I11

3 11 2 9 6 1 0 5 10 7 4 8

Figura 20: retrógrada da inversa 11.

I	4 3 5 3 7 1 5 5 3 3 4											
II	3	11	2	9	6	1	0	5	10	7	4	8
III	3	11	2	9	1	0	6	5	10	7	4	8
IV	4 3 5 4 1 6 1 5 3 3 4											

Tabela 16: representação numérica da R.II1.

Novamente Santoro executa um gesto decrescente voltando uma transposição para a retrógrada da inversa 10 (**Rea.II0**) que é seguida de uma repetição da mesma. Ele utiliza basicamente duas células rítmicas, três grupos de uma fusa e uma colcheia com duplo ponto de aumento (circuladas em azul na figura) que tem a função de tempo forte e/ou repouso. Por exemplo: se estivéssemos em um compasso ternário, essas duas figuras estariam no primeiro tempo. O compositor ainda enfatiza com acento ambas as figuras, exceto na última aparição, pois aqui essa célula tem a função de concluir a **Rea.II0** e além disso, é também um momento de transição para a transposição seguinte.

A segunda célula rítmica utilizada é novamente os grupos de três colcheias (que por vezes estão em tercinas). Disposta de forma arpejada, dão justamente o movimento, e as subdivide em semicolcheias de forma alternada e, novamente, se pode notar uma certa regularidade onde há dois grupos iguais ou pelo menos, derivam da mesma base rítmica (inclusive na dinâmica). As leves alterações de crescendo e decrescendo estão posicionadas nas mesmas células com exceção do terceiro grupo (que é uma ligação para a próxima transposição) onde a partir da classe de altura 7 é iniciada uma nova frase com características opostas ao que foi visto anteriormente.

No que tange a organização serial na apresentação da **Rea.R.II0**, Santoro toma mais liberdade na manipulação das permutações. Como se pode observar na primeira tabela, ele mantém o padrão da 5ª, 6ª e 7ª nota, porém faz uma troca de posições entre a terceira e quinta nota (as classes de alturas 0 e 1), além da omissão da última nota - que no caso, deveria ser a classe de altura 7. Na **Rea.R.II0** pode-se ver ainda mais liberdade na manipulação das permutações. Como mostra a segunda tabela, tem-se apenas quatro classes de alturas que mantem suas posições originais (as classes 2, 1, 8 e 4) e, novamente, o compositor não termina

com a última nota, mas sim com uma repetição da classe de altura 4, pois a nota que deveria aí estar é a nota que inicia a transposição seguinte (sol, classe de alturas 7).



Figura 21: apresentação da R.I10 e Rea.R.I10.

I	4 2 4 5 4 6 5 5 3 3											
II	2	10	0	8	1	5	11	4	9	6	3	(-)
III	2	10	1	8	0	11	5	4	10	6	3	(7)
IV	4 3 5 4 1 6 1 5 3 3 4											

Tabela 17: representação numérica da R.I10.

I	3	4	4	1	3	2	4	5	2	3	2	
II	2	5	1	8	7	10	0	4	11	7	6	(4)
III	2	10	1	8	0	11	5	4	10	6	(3)	7
IV	4	3	5	4	1	6	1	5	3	3	4	

Tabela 18: representação numérica da Rea.R.I10.

Agora Santoro volta para a transposição que inicia o estudo. Vemos a **Rea.R.I3** e aqui tem-se apenas duas classes de alturas que mantém suas posições originais: as classes 7 e 5, além da repetição da classe de altura 1. Saindo da transposição anterior, uma sequência rítmica em semicolcheias é iniciada a partir da altura de classe 9 e percorre por toda esta transposição indo até a metade da transposição seguinte. Esta sequência no registo grave do instrumento é

de caráter explosivo e de conclusão. Pode-se dizer que tudo que foi visto deste segundo estudo até aqui seria uma primeira parte, uma parte **A**.

Figura 22: apresentação da Rea.R.I3.

I	6 1 4 1 5 4 1 2 5 2 1											
II	7	1	2	6	5	0	4	3	(1)	8	10	11
III	7	3	6	1	5	4	10	(9)	2	11	8	0
IV	4 3 5 4 1 6 1 5 3 3 4											

Tabela 19: representação numérica da Rea.R.I3.

Como foi mencionado no parágrafo anterior, a parte **A** encerra-se na metade desta transposição - em específico na classe de altura 5 que, por sua vez, é enfatizada com acento concluindo assim esta seção e começando uma nova parte. Esta nova seção é desenvolvida com apenas uma transposição que é repetida quatro vezes: a retrógrada da inversa 4 (**R.I4**).

Na primeira metade da **R.I4** se tem dois pontos de permutação (justamente a parte integrante da seção **A**): o primeiro são as três classes de alturas iniciais (7, 8 e 4) e o segundo ponto são as classes pré-definidas (5ª, 6ª e 7ª nota). Na segunda metade da transposição é apresentado o que pode ser chamado de “ponte” - um pequeno momento de transição para a próxima seção. Nas três próximas repetições da **R.I4**, Santoro continua a realizar as permutações nas classes pré-definidas e, a partir delas, realiza mais permutações.

A seção **B** começa na primeira repetição da **R.I4** e ele executa a transposição com as permutações que são de costume. Na segunda repetição a permutação, acontece entre a 5ª e 11ª nota da série, além da omissão da classe de altura 3 que é substituída pela repetição da classe 6. Na terceira e última repetição, a permutação é feita entre a 5ª e 9ª nota na ordem da série. Quanto a organização rítmica e melódica, observa-se que é desenvolvida de forma arpejada e trabalha células rítmicas já utilizadas anteriormente (o grupo de três colcheias e tercinas). Até a metade da segunda repetição da **R.I4**, as notas são organizadas de três em três alternadas entre notas ligadas e em staccato. Na outra metade, a organização das notas é feita de duas em duas e, na última repetição, ele faz uma mescla de três, duas e uma nota.

Esta seção **B** ritmicamente e melodicamente não difere muito da parte **A**. Porém, uma mudança de andamento ao final da primeira repetição da **R.I4** (*poco meno*) - que naturalmente se diferencia do caráter explosivo da seção A e a utilização das colcheias e tercinas com base estrutural - tornam-se a principal característica desta seção B e, assim, torna possível a divisão deste estudo em seções.

Figura 23: Seção B, desenvolvida na R.I4.

I	7	8	4	2	11	6	5	10	3	0	9	1
II	8	4	7	2	11	6	5	10	3	0	9	1
III	8	4	7	2	11	6	5	(6)	10	9	0	1
IV	8	4	7	2	11	6	5	3	10	0	9	1
R.I4	8	4	7	2	6	5	11	10	3	0	9	1

Tabela 20: representações numéricas da R.I4.

A seção **B** termina exatamente na quarta nota da próxima transposição - a retrógrada da inversa 5 (**R.I5**). Santoro conclui, de maneira bem semelhante a parte **A** terminando com um gesto suspenso na classe de altura 3, e assim como em **A** enfatiza com um acento. A partir daí volta ao tempo inicial, ou seja voltando para **A**. Ele executa o mesmo material trabalhado na ponte, porém alterna entre notas em staccato e ligadas. Aqui não realiza permutações: é uma transposição direta, com apenas uma alteração à omissão da primeira nota a classe de altura 9. Essa mesma ideia estende-se na próxima transposição: a repetição da retrógrada inversa 3 (**R.I3**) como uma “variação” da ponte. No que tange à organização, não há permutação, mas a 1ª, 2ª, 3ª e 4ª nota são omitidas (como mostra a tabela 2) e, para compensar essa omissão, repete as quatro últimas notas de forma espelhada e subdivididas em semicolcheias.

Quando o compositor retoma o tempo inicial, **A** vem sendo executado de forma retrógrada, não estritamente. A referência aqui é quanto ao ritmo (que também não é estrito). Nota-se que primeiro aparece a ponte. Na transposição seguinte, repete-se a ponte modificada e ao final (as quatro últimas notas), vemos um grupo de tercinas subdivididas exatamente como no final da parte **A**, como mostra a figura abaixo.

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is labeled **R.I 5** and contains a sequence of notes with a red '9' above the final note. The bottom staff is labeled **Rea.R.I3** and contains a sequence of notes with a red box around the final four notes. Below the bottom staff is a sequence of numbers: 7 6 0 11 4 1 10 2 5 4 10 9 2 11 8 0 (8 11 2 9). The text *Tempo I* and *cresc. poco a poco* are also present.

Figura 24: retorno de A na R.I5 e Rea.R.I3

I	3 5 4 1 6 1 5 3 3 1											
II	—	5	8	3	7	6	0	11	4	1	10	2
III	(9)	5	8	3	7	6	0	11	4	1	10	2
IV	4 3 5 4 1 6 1 5 3 3 4											

Tabela 21: representação numérica R.I5.

I	1 6 1 7 3 3 4 4 3 3 5														
II	—	—	—	—	5	4	10	9	2	11	8	0	(8	11	2 9)
III	7	3	6	1	5	4	10	9	2	11	8	0			
IV	4	3	5	4	1	6	1	5	3	3	4				

Tabela 22: representação numérica da Rea.R.I3.

A execução de **A** de forma retrógrada aparece de maneira mais clara até a classe de altura 1 (circulada em vermelho) da **Rea.R.I4** (aparecendo duas vezes). As colcheias e semicolcheias continuam a ser organizadas em grupos de três. A permutação é substituída por um deslocamento de posições (como pode ser constatado na tabela mais claramente). As classes de alturas 8, 4, 7 e 2 são deslocadas para o meio da série e na próxima repetição também, com exceção da classe de altura 2, pois tem a função de ligação. E se seguirmos as setas que estão ilustradas abaixo em sentido horário, é possível perceber que apesar dos deslocamentos e cruzamentos as transposições seguem uma linha coerente, formando sempre uma retrógrada da inversa 4.

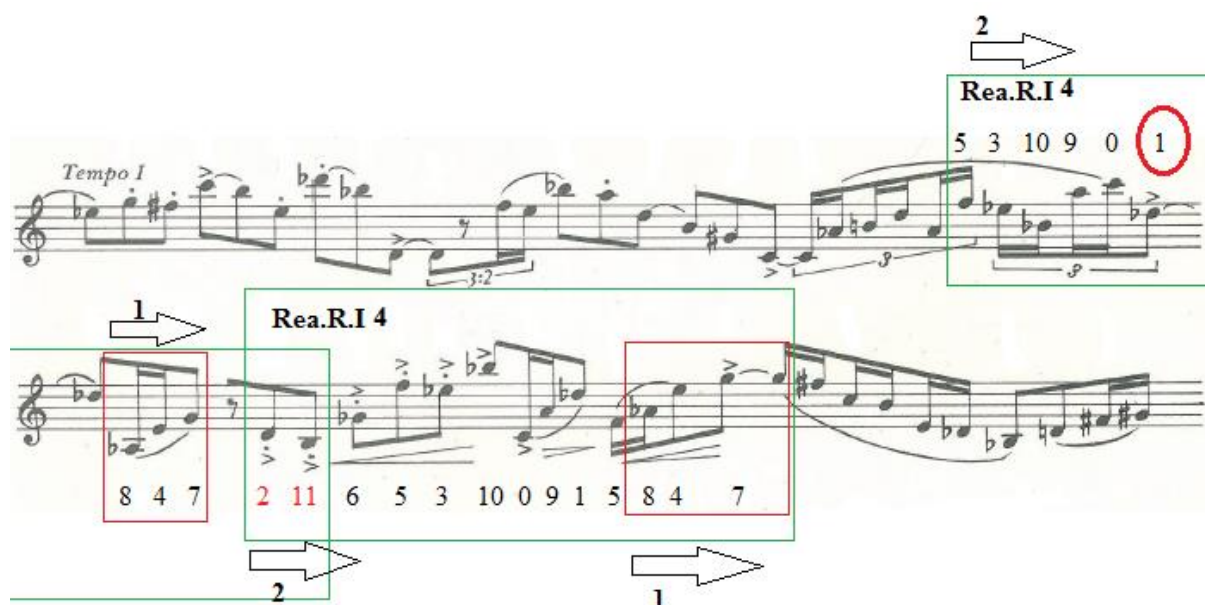


Figura 25: deslocamento de posições nas Rea.R.I.4.

I	2 5 1 3 1 5 4 3 5 3												
II	5	3	10	9	0	(-)	1	8	4	7	2	11	
III	8	4	7	2	(6)	5	11	10	3	0	9	11	
IV	4 3 5 4 1 6 1 5 3 3 4												
I	3 5 1 3 5 2 3 4 4 3 4 3												
II	2	11	6	5	3	10	0	9	1	5	8	4	7
III	8	4	7	2	6	5	11	10	3	0	9	1	(-)
IV	4 3 5 4 1 6 1 5 3 3 4												

Tabela 23: representação numérica da Rea.R.I.4.

A última transposição usada é uma repetição da **R.I.5**. Santoro não faz uso de permutações e omite cinco notas da série começando na sexta nota, que por coincidência (ou

não) é a classe de altura 6 (#fá). Após o termino da transposição, ele conclui este segundo **A** com um gesto ascendente com característica de conclusão, um apêndice. Note-se que inicia também com a classe 6 e utiliza basicamente as mesmas notas dessa segunda parte da série, exceto a classe de altura 7. A exemplo do final do primeiro **A**, este também termina em semicolcheias, mas em semicolcheias simples, diferentemente da primeira vez que aparecem em sextinas.

Figura 26: conclusão do segundo A com a Rea.R.I5 e apêndice.

I	6 1 5 3 3 4 2 2 1 5 5 5 5																		
II	—	—	—	—	—	6	0	11	4	1	10	2	6	8	10	11	4	7	0
III	9	5	8	3	7	6	0	11	4	1	10	2							
IV	4 3 5 4 1 6 1 5 3 3 4																		

Tabela 24: representação numérica da Rea.R.I.5 e apêndice.

Santoro conclui o estudo com uma Coda. Podemos ver que ao sair da última transposição, ele começa a Coda com um gesto executado em dois momentos atrás, justamente no término e início das seções (uma semínima ligada a outra nota). Não utiliza a série, mas ele continua na mesma ideia rítmica e melódica: as colcheias organizadas em grupos de três e a subdivisão delas em semicolcheias. As articulações também apresentam as mesmas características vistas nas transposições: como as semicolcheias ligadas que aparecem no primeiro como no segundo **A**, as duas semicolcheias ligadas e a seguir uma colcheia em staccato. Também é importante mencionar a aparição de mi bemol 2, nota que não é possível

ser alcançada pelo clarinete no sistema Boehm de dezessete chaves. Um possível motivo para Santoro utilizar esta nota, é de que era comum no Brasil nesta época a utilização do clarinete full-boehm, que alcançaria esta nota.



Figura 27: Coda.

Neste *Estudo II* Santoro utilizou a retrógrada da inversa 0 e mais sete transposições derivadas dela: a **R.I1 - R.I2 - R.I3 - R.I4 - R.I5 - R.I10 - R.I11**. Assim como no primeiro estudo, ele toma muitas liberdades na manipulação serial, e não utiliza apenas um ponto de permutação como no primeiro estudo (se tem permutação entre 5ª, 6ª e 7ª nota, mas há em outros momentos). O cruzamento de transposições é corrente no estudo - como é o caso da **R.I1** e a **R.I10**, assim como o deslocamento de posições de parte da série que acontece nas duas representações da **R.I4** já no final do estudo.

Com relação organização formal é possível dividir o estudo em três partes: **A – B – A1**. Apesar dessas partes não serem totalmente contrastantes, é necessária essa fragmentação para melhor entendimento e, no que tange a organização estrutural das transposições, ele as dispõem num sentido anti-horário (começando na **R.I3** indo até a **R.I10**). A seguir ele recomeça com uma repetição da **R.I3** (agora em sentido horário) para a reapresentação da **R.I5** (depois esse gesto é repetido). Para terminar o estudo ele utiliza uma CODA conclusiva.

Uma das principais características deste segundo estudo é a pouca indicação de dinâmicas. Indicações escritas só existem duas: um forte no começo e um piano no final. Há outros pontos de indicação no decorrer do estudo como *crescendo* e *crescendo pouco a pouco*, mas não são o suficiente para deixar claro o que realmente compositor quer quanto a exploração das dinâmicas. Diferentemente do *Estudo I*, aqui Santoro não deixa claro o início e término das transposições. Uma frase inteira pode conter mais de uma transposição e a

organização rítmica é um dos principais motivos para que isso aconteça de forma contínua e com poucos pontos de descanso. Também a presença de muitas de repetições de transposições pode ser o motivo de ele tomar mais liberdade na manipulação dos elementos. Um exemplo disso é que a parte **B** que é toda desenvolvida com quatro reapresentações da retrógrada da inversa 4.

Resumo das Transposições																							
Retrograda da Inversa 3																							
7	3	6	1	10	5	4	9	2	11	8	0												
Retrograda da Inversa 2																							
6	2	5	0	9	4	3	8	(11)	10	7	11												
Retrograda da Inversa 1												Retrogrado da Inversa 0											
1	5	4	8	3	2	7	0	11	9	6	4	10											
											4	10	0	3	7	10	2	1	6	11	8	5	9
Retrogrado da Inversa 11																							
3	11	2	9	6	1	0	5	10	7	4	8												
Retrogrado da Inversa 10																							
2	10	0	8	1	5	11	4	9	6	3	(-)												
Rea.R.I10																							
2	5	1	8	7	10	0	4	11	7	6	(4)												
Rea.R.I3																							
7	1	2	6	5	0	4	3	(1)	8	10	11												
Retrograda da Inversa 4 (4 representações)																							
7	8	4	2	11	6	5	10	3	0	9	1												
8	4	7	2	11	6	5	10	3	0	9	1												
8	4	7	2	11	6	5	(6)	10	9	0	1												
8	4	7	2	11	6	5	3	10	0	9	1												
Retrograda da Inversa 5																							
—	5	8	3	7	6	0	11	4	1	10	2												
Rea.R.I3																							
—	—	—	—	5	4	10	9	2	11	8	0	(8	11	2	9)								
Rea.R.I4																							
5	3	10	9	0	()	1	8	4	7	2	11												
2	11	6	5	3	10	0	9	1	5	8	4	7											
Rea.R.I5																							
—	—	—	—	—	6	0	11	4	1	10	2	6	8	10	11	4	7	0					

Tabela 25: resumo das transposições do *Estudo II*.

3.3. Estudo III

Santoro escreve o *Estudo III* em duas versões: uma para clarinete em Lá e outra para clarinete em Si bemol. A versão escolhida para análise será a escrita para clarinete em Sib (uma vez que os dois Estudos anteriores estão escritos para clarinete em Sib) a fim de manter a coerência e não gerar confusão quanto as transposições utilizadas. Desta maneira, a versão em Sib se mostra a mais adequada. Porém, quanto a performance, irei usar a versão para clarinete em Lá, pois com ela é possível a execução da obra tal como está escrita na partitura e, assim como no *Estudo II*, ele utiliza um mi bemol 2 (nota que só é possível ser alcançada com o clarinete em Lá ou com o sistema full-boehm. Também por uma questão interpretativa, ao meu ver este terceiro estudo é mais compatível com o timbre do clarinete em Lá.

Antes de começar propriamente a análise, há dois pontos em ambas as versões que necessitam de verificação. O primeiro é logo no início onde há uma diferença rítmica: nota-se na figura abaixo que a terceira e quarta nota de cada versão tem figuras rítmicas diferentes, (a versão em Sib com duas semicolcheias e a versão em Lá com duas colcheias). Tomarei como versão correta a escrita em Lá, pois pela estrutura métrica se mostra mais apropriada e apesar do estudo não possuir compasso, fica nítido nesta primeira frase a organização métrica de um compasso de 7/4 (tanto que ele põe um sinal de respiração ao final da frase). Também deve-se notar que na versão em Sib ele “fecha” a frase com uma barra de compasso e, na versão em Lá, depois da vírgula, ele traça uma linha pontilhada.

The image displays two musical staves side-by-side, comparing the notation for two different clarinet versions of 'Estudo III'. The top staff is labeled 'Cl. Bb.' and the bottom staff is labeled '(Klar. in A)'. Both staves are marked 'Lento (♩ = 60-66)'. The top staff has measures numbered 1 through 8, with a bar line after measure 7. The bottom staff has measures numbered 1 through 7, with a bar line after measure 7. Red circles highlight the third and fourth notes of the first measure in both versions, showing differences in their rhythmic values (semicolcheias vs. colcheias).

Figura 28: diferenças rítmicas nas versões em Si bemol e em Lá.

Outro ponto que deve ser verificado é na penúltima pauta. Observa-se que há uma série de pequenas diferenças entre as versões, mas há uma que interfere diretamente no resultado sonoro - como mostra a figura abaixo na marcação no quadrado vermelho. Na versão em Sib se tem a classe de altura 4 ligada a classe 3 e, na versão em Lá aparece a classe de altura 6 ligada a 5, quando deveria ser classe de altura 5 ligada a 4, pois a diferença de altura entre os dois instrumentos é de apenas um semitom. A seguir, se tem uma diferença rítmica semelhante a do início do estudo: vê-se na versão em Sib uma pausa de semicolcheia e na versão em Lá uma pausa de colcheia com ponto. Novamente é uma questão métrica e no caso, a versão correta é a em Sib. As outras diferenças ilustradas na figura não chegam a ter grande influência na execução e análise da obra.

The image shows a side-by-side comparison of two musical staves. The top staff is labeled 'Cl. Bb' and the bottom staff is labeled 'Cl. A'. Both staves contain musical notation with various notes, rests, and dynamic markings (p, pp, f, ff). Red circles are drawn around specific notes and rests in both staves, with lines connecting them to highlight differences. A red rectangular box is drawn around a specific measure in both staves. Above the Cl. Bb staff, the numbers '4' and '3' are written above the notes in the boxed measure. Above the Cl. A staff, the numbers '6' and '5' are written above the notes in the boxed measure. This illustrates a difference in pitch classes between the two versions in that specific measure.

Figura 29: comparação e correção de notas na versão in lá.

Assim como no *Estudo II* este é desenvolvido na retrógrada da inversa e também utiliza inicialmente a mesma sequência de transposições: a **R.I3 – R.I2 – R.I1 – R.I0 – R.I11**. Além disso, Santoro utiliza células rítmicas baseadas nos dois estudos anteriores: como na primeira frase que é muito similar ao início do primeiro estudo, também o andamento que é ligeiramente mais lento que o primeiro (mas pode ser executado no mesmo andamento do primeiro como indica a partitura).



Figura 30: semelhança das células iniciais dos estudos I e II.

Este estudo pode ser dividido em duas grandes partes: a primeira parte é composta justamente pelas transposições iniciais que também são utilizadas no *Estudo II*. Nas duas primeiras transposições (**R.I3 – R.I2**) ele utiliza igualmente a permutação entre a 5^a, 6^a e 7^a nota da série. Também vê-se novamente uma referência ao início do estudo I na **R.I2** além da substituição da classe de altura 1 pela classe 11 (circulada em vermelho). A transposição seguinte **R.I1** é construída com células rítmicas muito utilizadas no segundo estudo e traz a este uma das suas principais características: a amalgama dos ritmos e a mesma intenção de dinâmica, só que desta vez há um crescendo ao forte. Note-se que a frase que faz parte desta transposição se inicia com as duas últimas notas da anterior. Novamente Santoro toma mais liberdade na manipulação da série: há três pontos de permutação e uma repetição da classe de altura 4 em forma de apoiatura (agora uma referência ao segundo estudo).

Nas duas próximas transposições **R.I0 – R.I11**, vê-se novamente referência aos dois estudos anteriores. Ao começar a **R.I0**, se pode notar uma certa semelhança com o **gesto cadencial** do *Estudo I* e, ainda na mesma transposição, outro fragmento que pode ter sofrido influência da **ponte** no *Estudo II*. A seguir na **R.I11**, novamente as fusas que aparecem em vários momentos no *Estudo I*. Na outra metade da transposição, mais um fragmento rítmico que lembra o *Estudo II*.

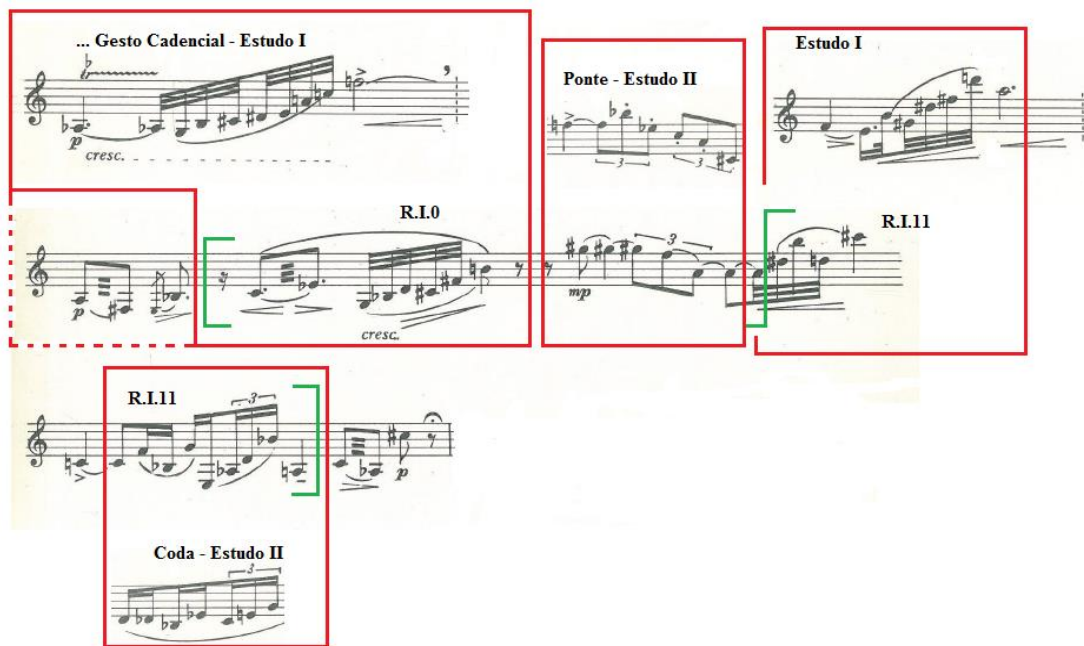


Figura 31: fragmentos rítmicos derivados dos dois estudos anteriores

No que tange a organização e as permutações na **R.I.0**, observa-se que Santoro omite a que seria a primeira nota da transposição, a classe de altura 4. A permutação é feita entre a 4^a, 5^a, 6^a e 7^a nota da série na **R.I.11** - somente as três primeiras notas das transposições mantem suas posições originais. As demais dão a entender de que foram introduzidas de forma aleatória, ou pelo menos não organizadas. Segue-se abaixo a figura e as tabelas de cada transposição.

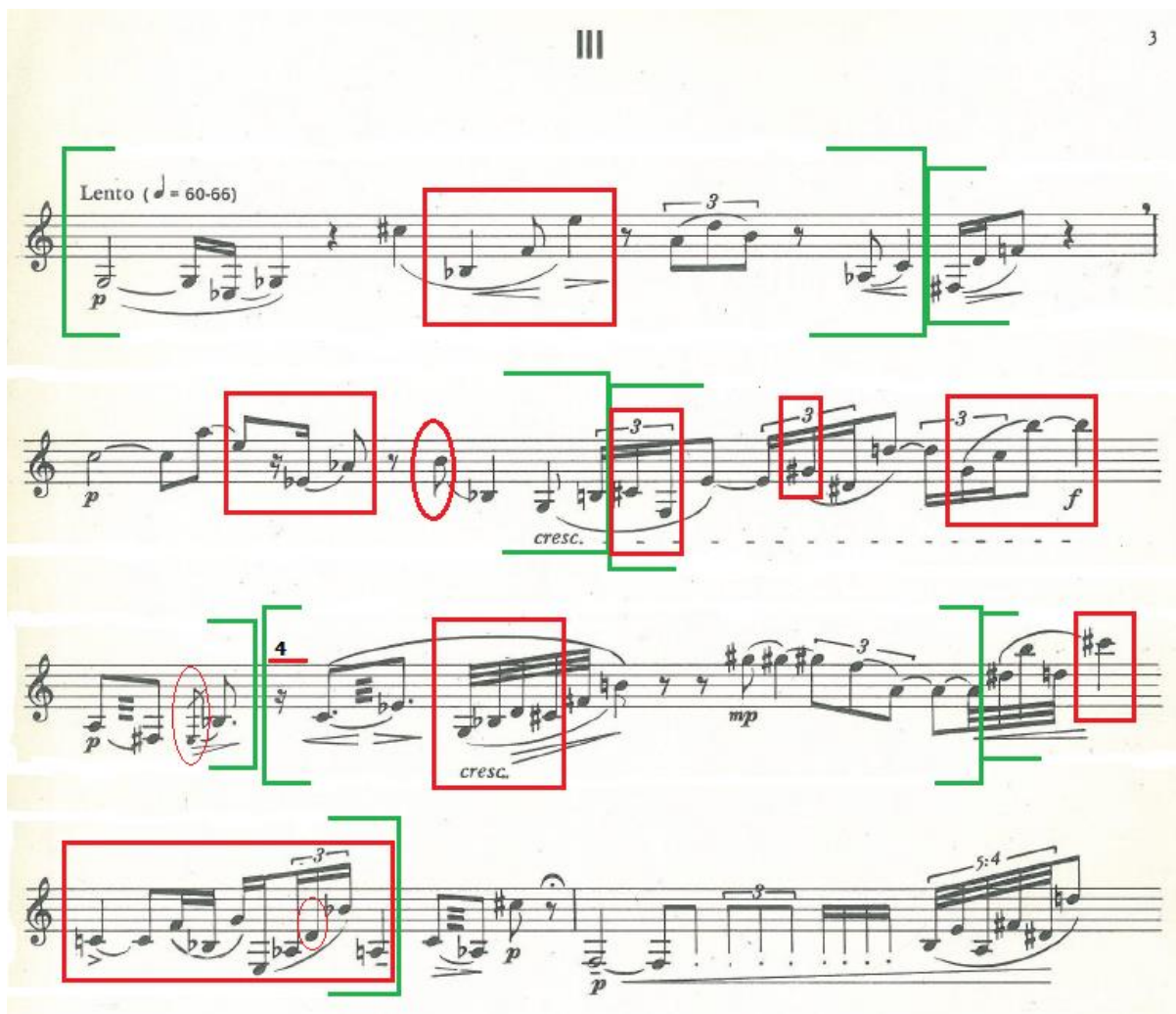


Figura 32: primeira parte do Estudo III.

Retrógrada da Inversa 3												
II	7	3	6	1	10	5	4	9	2	11	8	0
III	7	3	6	1	5	4	10	9	2	11	8	0
Retrógrada da Inversa 2												
II	6	2	5	0	9	4	3	8	(11)	10	7	11
III	6	2	5	0	4	3	9	8	(1)	10	7	11
Retrógrada da Inversa 1												
II	1	5	4	8	3	2	7	0	11	9	6	(4)

III	5	1	4	11	3	2	8	7	0	9	6	—	10
Retrógrada da Inversa 0													
II	—	0	3	7	10	2	1	6	11	8	5	9	
III	4	0	3	10	2	1	7	6	11	8	5	9	
Retrógrada da Inversa 11													
II	3	11	2	1	0	5	10	7	4	8	(2)	10	9
III	3	11	2	9	1	0	6	5	10	7	—	4	8

Tabela 26: representações numéricas das transposições utilizadas na primeira parte do Estudo III.

A segunda parte do estudo é caracterizada praticamente pelo abandono da série. Na verdade desde a transposição anterior (**R.I11**) ele começa a tomar essas liberdades no tratamento serial, quando o compositor deixa apenas as três primeiras notas da transposição em suas posições originais. Aqui na segunda parte ele utiliza três transposições (ou pelo menos faz menção a **R.I8 – R.I3 – R.I11**): é iniciada com a **R.I8**, mas as três notas iniciais desta transposição estão como conclusão da primeira **parte**. Portanto, a **segunda parte** começa efetivamente depois da suspensão. Nota-se que depois da suspensão, novamente vê-se referência ao **estudo I**: a mínima ligada a colcheia e depois o grupo de fusas. Vê-se agora que apenas as duas primeiras notas da transposição matem suas posições originais - as demais estão dispostas de forma desordenadas, além de ele omitir as classes de alturas 10 e 7 e repetir, ao final, as classes de alturas 3 e 1.

A **segunda parte**, na verdade, é uma grande frase conclusiva que começa na **R.I8** com uma apresentação dos elementos fazendo menção ao **Estudo I** - com uma explosão de dinâmica do piano ao forte. A seguir, retoma o piano nas duas últimas notas da transposição e, na **R.I3** (em decrescendo) se tem novamente uma explosão de dinâmica para forte e, a partir daí, para um constante decrescendo. A **R.I11** é de caráter tranquilo, quase que recitativo onde Santoro termina em piano com uma repetição da classe de altura 8 (lá bemol).

Pode ser melhor observado nas tabelas que Santoro praticamente abandona a série: na **R.I8** quando apenas as duas primeiras notas iniciais se mantêm em suas posições originais; na

repetição da **R.I3**, onde a somente a 1ª, 5ª, 6ª e 11ª nota estão em suas posições de origem e, na última transposição (**R.I11**), vê-se que possui 15 notas. Se ignorarmos as notas que se repetem, apenas a 5ª, 8ª e 12ª nota da série se mantém em suas posições.

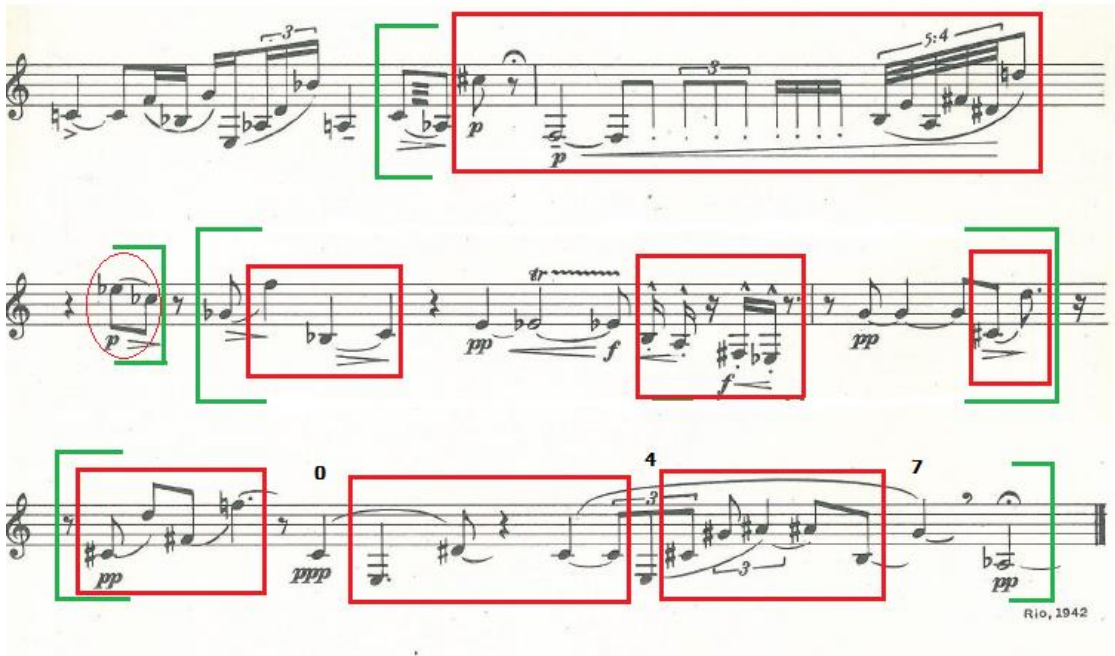


Figura 33: segunda parte do estudo, abandono da série.

Retrograda da Inversa 8															
II	0	8	1	5	1	4	9	6	3	2	(3	11)			
III	0	8	11	6	(10)	9	6	2	(7)	4	1	5			
Retrograda da Inversa 3															
II	6	5	10	0	4	3	11	9	6	3	7	1	2		
III	6	2	5	0	4	3	9	8	1	10	7	11	—		
Retrograda da Inversa 11															
II	1	2	6	5	0	4	3	0	4	1	8	10	11	7	(8)
III	2	10	1	8	0	11	5	—	4	—	9	6	3	7	—

Tabela 27: representação numérica das transposições utilizadas na segunda parte do Estudo III.

Neste terceiro estudo Santoro parece fazer uma síntese dos dois estudos anteriores. Utiliza algumas características de cada estudo e as insere neste, criando assim, um novo. Por exemplo: as células rítmicas iniciais que são inspiradas no *Estudo I*, o próprio andamento (semínima igual a 60-66), o uso das mesmas transposições iniciais vistas no *Estudo II*, a amalgama dos ritmos (que é também uma característica do segundo estudo), além da liberdade na manipulação das permutações chegando a praticamente abandonar série.

A análise dos *Três estudos para clarinete solo* de Cláudio Santoro de 1942, mostra que apesar de ser uma de suas primeiras obras na técnica serial e dodecafônica, apresenta um grande domínio sobre a técnica. Foi utilizada uma única série e sua versão retrógrada da inversa. Fica claro que ele maneja a série com muita naturalidade e liberdade, fazendo o uso de permutações, deslocamento de blocos da série e, até mesmo o abandono da mesma - corroborando o que foi apontado por Neves e Mendes sobre o dodecafonismo não ortodoxo praticado por Santoro (servindo esta técnica mais como um meio didático de organização de suas ideias).

4. Duo Para Clarinete e Piano (1976)

O *Duo para clarinete e piano* de 1976 foi escrito no período em que Santoro morou na Alemanha. A obra é dedicada ao clarinetista Wilfried Berk⁶ e a pianista Elisabeth Seitz e a estréia aconteceu em Milão, em 14 de Dezembro de 1977 (Mariz, 1994)⁷. Santoro deixou também uma versão para quarteto de cordas e clarinete.

O clarinetista dedicatário da obra forneceu-me, por e-mail, uma carta enviada por Santoro para si, que identifica alguns pressupostos da obra:

Algumas palavras sobre o Duo –

“O Duo para clarinete e piano, escrito especialmente para o duo Wilfried e Elisabeth Berk em 1976, é uma obra síntese, das experiências acumuladas nestes últimos anos de pesquisa intensa.

Precavi empregar as mais modernas técnicas dos instrumentos de sopro, com duplo, triplo de harmônicos, bem como trilos e efeitos de timbre. Além de processos aleatórios, a obra tem lembranças, como se sonhasse no meio da obra com um dos meus autores preferidos: Brahms - ...

A forma é aqui estabelecida pelos contrastes dos elementos que se sucedem, criando uma dialética interna, não somente em cada parâmetro, mas entre eles, onde apesar da sua diversidade, mantém uma grande unidade estilística. ”
(Claudio Santoro)⁸.

4.1. Análise do Duo

Partindo das informações acima referidas pelo compositor, será proposta uma análise que visa compreender de que maneira as “técnicas modernas” dos instrumentos de sopro são aplicadas na obra. Além disso, entender como é estabelecida a forma e de que maneira a compreensão desses elementos auxiliam e/ou interferem na execução da obra.

⁶ Natural do Rio de Janeiro, Wilfried Berk integrou a classe do prof. Jayoleno dos Santos, ganhando o concurso jovens solistas da OSB por quatro anos seguidos. Integrou a OSB, a Orquestra Sinfônica Juvenil do Teatro Municipal, sendo membro fundador do Quinteto VillaLobos. De 1964 a 67 atuou como clarinetista da Orquestra Sinfônica da Bahia, bem como professor dos Seminários de Música da UFBA. Desde 1971, é radicado na cidade de Hannover na Alemanha, onde tem atuado divulgando a música brasileira como professor e concertista, além de integrar o duo BerkSeitz com sua esposa Elizabeth Seinz. (Fraga, 2009, 23).

⁷ MARIZ, Vasco. Cláudio Santoro. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1994. (informações retiradas dos anexos)

⁸ Informações fornecidas pelo clarinetista Wilfried Berk.

Logo na primeira página são apresentados os elementos musicais e sonoros que são a força geradora de toda obra. É possível estabelecer uma relação de coerência entre eles e uma organização linear, onde elementos contrastantes somados formam uma unidade como uma *fórmula*⁹ base de construção de toda obra que é composta de: **introdução – objeto temático I – objeto temático II – objeto temático III – transição** (tensão). O esquema geral destes elementos geradores da obra podem esquematizar-se da seguinte forma (que é explicada mais abaixo).

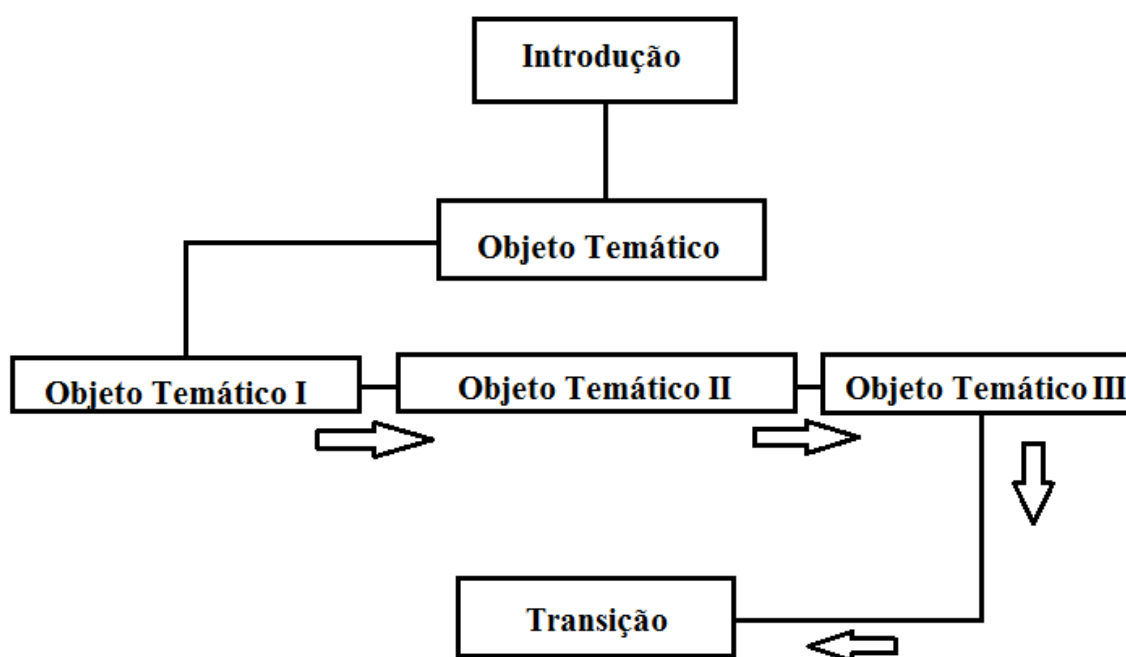


Figura 33: fórmula esquematizada.

Logo na **introdução**, Santoro já começa a utilizar técnicas de vanguarda (como a indeterminação). A indeterminação aqui é quanto ao tempo (duração): vê-se o clarinete iniciando dentro da “caixa” de diálogo com trêmulos em pianíssimo entre as notas si e dó. Ao mesmo tempo, o acompanhamento do piano (*stumm – nicht spielen*) indica que o músico deve apenas abaixar as teclas sem tocá-las e executar os glissandos (em pianíssimo) diretamente nas cordas do instrumento (*auf der saiten*). É estabelecida uma relação de troca de dinâmica, um leve crescendo e decrescendo executado primeiramente pelo piano e,

⁹ Este conceito de *fórmula* é proposto por mim e será usado mais adiante.

posteriormente no clarinete (esse diálogo se repete duas vezes). A seguir, o clarinete executa um gesto ascendente (quase que cromático) em *vivacíssimo* (em piano crescendo). O piano, desta vez, aparentemente, deve tocar a partir da sexta nota depois do clarinete em movimentos aleatórios controlados dentro da “caixa” de diálogo - utilizando baquetas de xilofone (*Mit xylophone*), sempre em crescendo terminando nas notas si e lá. Por sua vez, estas mesmas notas devem ser tocadas no teclado do instrumento (*Auf taste*) junto com a última nota do clarinete (a nota sol) para começarem, novamente, um glissando (juntos agora, ascendente no clarinete e ascendente e decrescente no piano) que culminará em uma fermata (com trilo no clarinete).

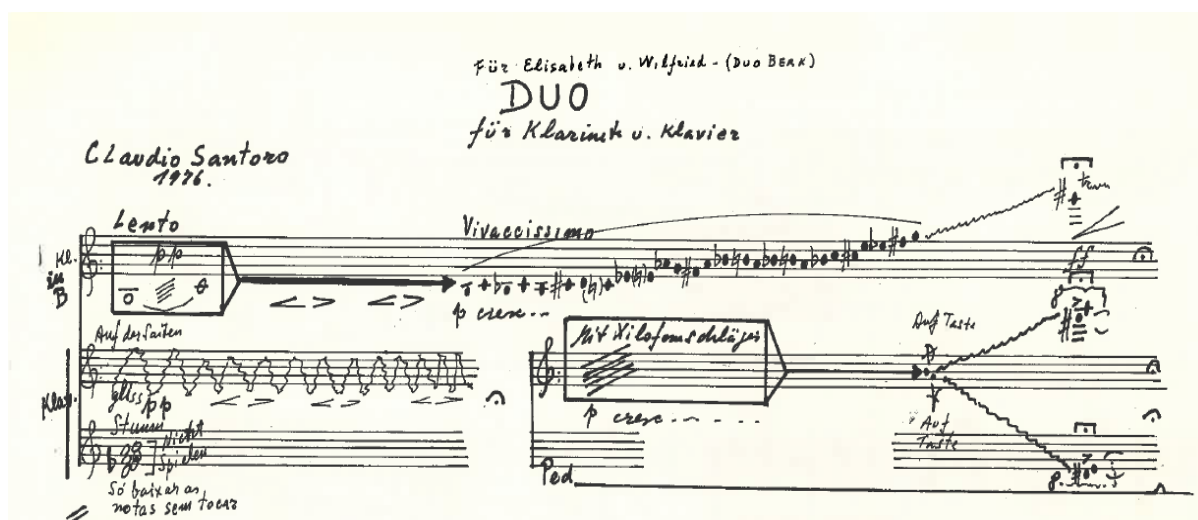


Figura 34: introdução.

Agora virá o que chamarei de **objeto temático** (O.T.): uma grande seção onde serão apresentados elementos de característica temática, onde cada voz depende da outra para dar prosseguimento ao seu “discurso” como um diálogo. Ele será dividido em três partes: objeto temático I (O.T.I) que é composto de dois elementos em cada instrumento, objeto temático II (O.T.II) composto de quatro elementos e objeto temático III (O.T.III) composto também de quatro elementos.

No O.T.I, os elementos de cada instrumento são organizados em dois grupos de quatro fusas no clarinete e duas notas longas no piano (ambos em dinâmica piano). Possuem o seguinte conteúdo intervalar: 1 – 2 – 1 no clarinete e 1 no piano. O segundo grupo é muito semelhante ao primeiro: as notas do piano permanecem as mesmas, porém uma oitava abaixo

na clave de fá. No clarinete vê-se transcrito um grau e uma oitava abaixo, com uma alteração no último intervalo formando o conteúdo 1 – 2 – 1.



Figura 35: objeto temático I.

No segundo objeto temático (O.T.II), vê-se novamente uma escrita em forma de diálogo: a melodia continua a ser direcionada pelo clarinete. Logo de início, a utilização de técnicas expandidas no instrumento, bem como a mudança de timbre e sonoridade na região “chalumeau”. Enquanto isso, o piano executa notas pedais observando-se que a partir daqui há semelhança com O.T.1 - os elementos rítmicos e a forma como são apresentados (um após o outro) lembram o objeto temático anterior.

Há uma redução (ou fragmentação) quanto ao número de notas nos três primeiros grupos de fusas, mas Santoro preserva o conteúdo intervalar de classe 1 e 2. Explora, também, diferentes nuances dentro da dinâmica piano e entre os grupos de fusas, o piano continua a fazer notas pedais (que desta vez é apenas uma nota), mas não deixam de ter uma relação com o objeto temático anterior. As notas estão dispostas num maior espaço, mas se aproximarmos as oitavas é possível encontrar o intervalo de classe 1.

No último grupo de fusas vê-se oito notas com o seguinte conteúdo intervalar: 1 – 4 – 1 – 4 – 3 – 1 – 2. Nota-se um distanciamento do padrão até aqui mostrado (no piano também esse padrão com respeito ao contorno intervalar é interrompido, além do espaçamento de oitavas está maior). Entre as notas dó sustenido e si bemol e fá sustenido encontra-se também intervalos de classe 3 e 4 como no clarinete e, a seguir, novamente o intervalo de classe 1 é alargado para mais de duas oitavas.

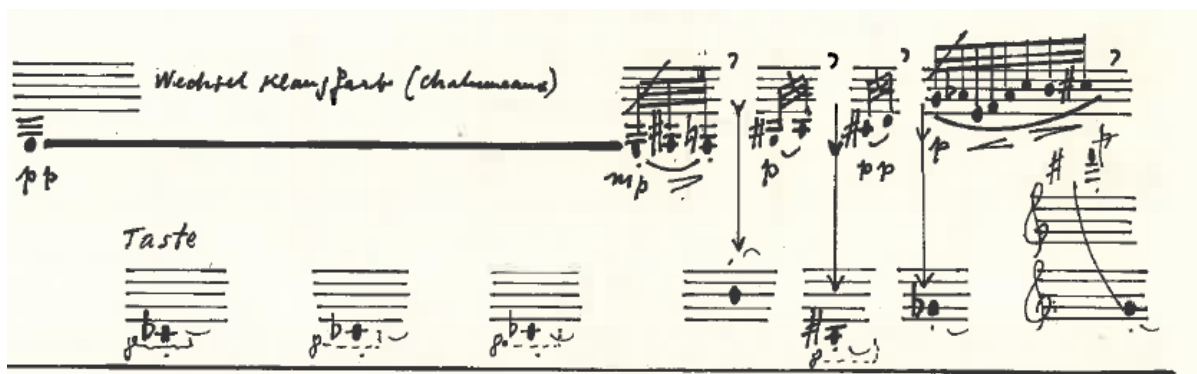


Figura 36: objeto temático II.

Assim como no O.T.II encontram-se referências do O.T.I, no **objeto temático III** (O.T.III) não é diferente. Agora vê-se menção aos dois anteriores: o primeiro grupo de fusas é exatamente a repetição das quatro últimas notas do O.T.II, porém a maneira como é apresentada (quatro notas) remete ao O.T.I. No segundo grupo (com duas fusas), vê-se a referência ao O.T.II mas, com o conteúdo intervalar 2. Esta mesma ideia é repetida em colcheia com contorno intervalar 1.

No piano é executado o mesmo gesto do O.T.II entre as intervenções do clarinete. Note-se que se inicia apenas com uma nota em oitava e, a partir da próxima, volta o intervalo de classe 1 nas mesmas notas em diferentes oitavas (remetendo ao O.T.I). Vê-se nitidamente aqui um processo de desaceleração e conclusão, onde o objeto temático I é a apresentação dos elementos melódicos, o objeto temático II seria o desenvolvimento desses elementos e o objeto temático III uma conclusão, um repouso, para logo a seguir, mudar para um outro momento (para uma **transição**). Aí, o compositor utiliza a “caixa” de diálogo no clarinete com trilos (novamente de uma segunda menor ascendente como na introdução) e no piano, acelerando proporcional nas mesmas notas anteriores.

Na **transição**, Santoro utiliza no clarinete a técnica de Smorzato¹⁰ e no piano ele trabalha os elementos de duas maneiras: no primeiro pentagrama, as notas devem ser tocadas nas cordas do instrumento com a unhas (novamente explorando a capacidade sonora do

¹⁰ Smorzato is type of tongueless articulation produced by the rapid opening and closing of the embouchure to vibrato the reed. When produced with a steady pulsation, smorzato sounds very much like an extreme pitch vibrato, with an irregular pulse. The result is a momentary muffling of the tone. (FAMER 1982, 139).

- Smorzato (meaning “damped”, or “muffled”) is a term used by Bartolozzi to indicate an abrupt, jerking type of single-stroke vibrato, produced on the clarinet by momentarily pulling the jaw away from the reed. The result is a sudden increase in volume, followed by a return to a former dynamic level. (REHFELDT, 1994, 63).

instrumento). Na linha de baixo, as notas devem ser tocadas no teclado, como mostra a indicação *auf taste*. A seguir, é executado um harmônico que é ocasionado por dois gestos na mesma nota - com uma mão na corda da nota fá sustenido e com a outra, tocar esta nota pedal no teclado do instrumento.

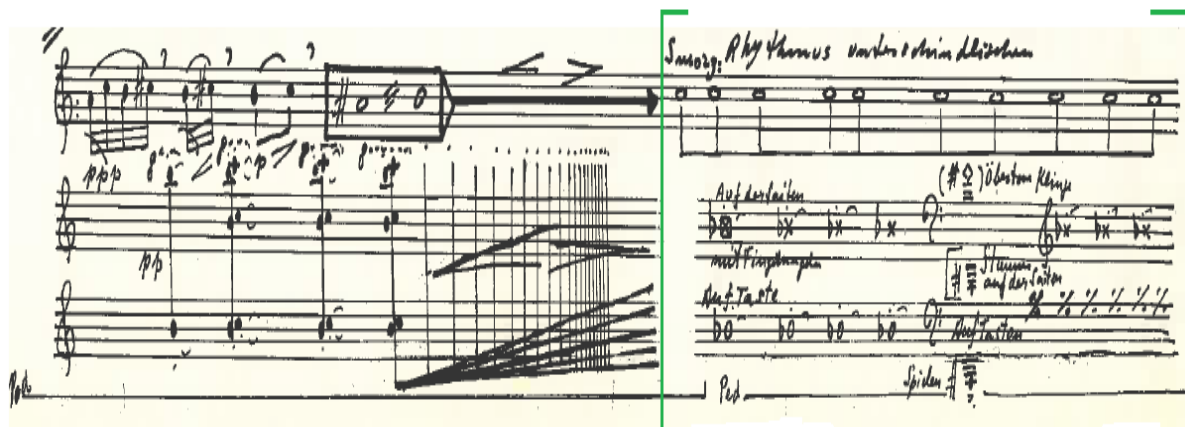


Figura 37: objeto temático III e transição (tensão).

Após a apresentação de todos os elementos, Santoro começa uma série de reapresentações da *fórmula*. Na primeira reapresentação, a introdução está fragmentada e com as vozes invertidas juntamente com o objeto temático. No clarinete a utilização da caixa de diálogo é precedida de um acelerando rítmico nas notas dó e ré bemol (um semitom acima da introdução do início da peça). Vê-se a primeira modificação na apresentação dos elementos: o clarinete expondo de uma maneira diferente o material inicial da introdução (mas que causa o mesmo efeito sonoro); no piano são executados gestos ascendente e descendentes (como escalas) como foi anteriormente apresentado pelo clarinete na introdução - que por sua vez está a desenvolver o mesmo material, agora dentro da caixa de diálogo, invertendo as apresentações dos elementos. Ambos com a dinâmica em uma linha crescente para fortíssimo.

A introdução é interrompida para serem inseridos elementos derivados do objeto temático, ainda invertidos. Vê-se na linha do piano uma representação do O.T.I: a disposição em quatro faz menção ao que foi apresentado pelo clarinete no primeiro objeto temático e no clarinete, a apresentação dos elementos é como no piano (uma resposta ao que foi apresentado pela outra voz). Deve-se ressaltar que em cada intervenção de ambos os instrumentos há a presença da classe de intervalo 1 que é recorrente no objeto temático: no

clarinete apresentado por meio de apojaturas ascendentes e no piano a alternância entre intervalos ascendentes e descendentes. Esta apresentação do objeto temático não é estrita, mostra-se como uma variação do O.T.I.

No segundo sistema há uma alteração no andamento para *vivacíssimo*, mas continua a ser executado o que foi feito anteriormente (agora com alterações). No piano, se tem agora duas vozes tocadas em simultâneo e com intervalos diferentes em cada voz: na linha superior se tem intervalo de classe 2 – 2 – 1 – 1 e na linha inferior, intervalos de classe 2 – 1 – 2 – 1. Enquanto isso, o clarinete toca entre as intervenções do piano, porém com notas isoladas (exceto na última intervenção onde se tem um fragmento derivado de O.T.II). Seguindo, dá-se a mesma ideia, porém agora o diálogo é caracterizado pelo acaso (ou indeterminação) - notas não determinadas que no piano devem ser executadas com os punhos (*mit faust*), mas controladas pelas direções a serem seguidas (aguda ou grave) e pela mesma rítmica de trás. No clarinete também se tem a indicação apenas de ritmo e das direções a serem seguidas.

A introdução é reinserida com o *glissando* no clarinete (agora descendente e executado apenas pelo clarinete) seguido da fermata, que possui a mesma característica do início da peça (trinado de um semitom ascendente). No piano a fermata executada por meio de um *cluster* deve estender-se enquanto o clarinete realiza um gesto ascendente, que possui características intervalares do objeto temático (por conter basicamente intervalos de classe 1 em sua estrutura). Também a organização em grupos de três notas está presente no O.T.II. Este gesto é repetido novamente com *cluster* no piano e a execução do novo gesto ascendente do clarinete começa com a última nota do gesto anterior.

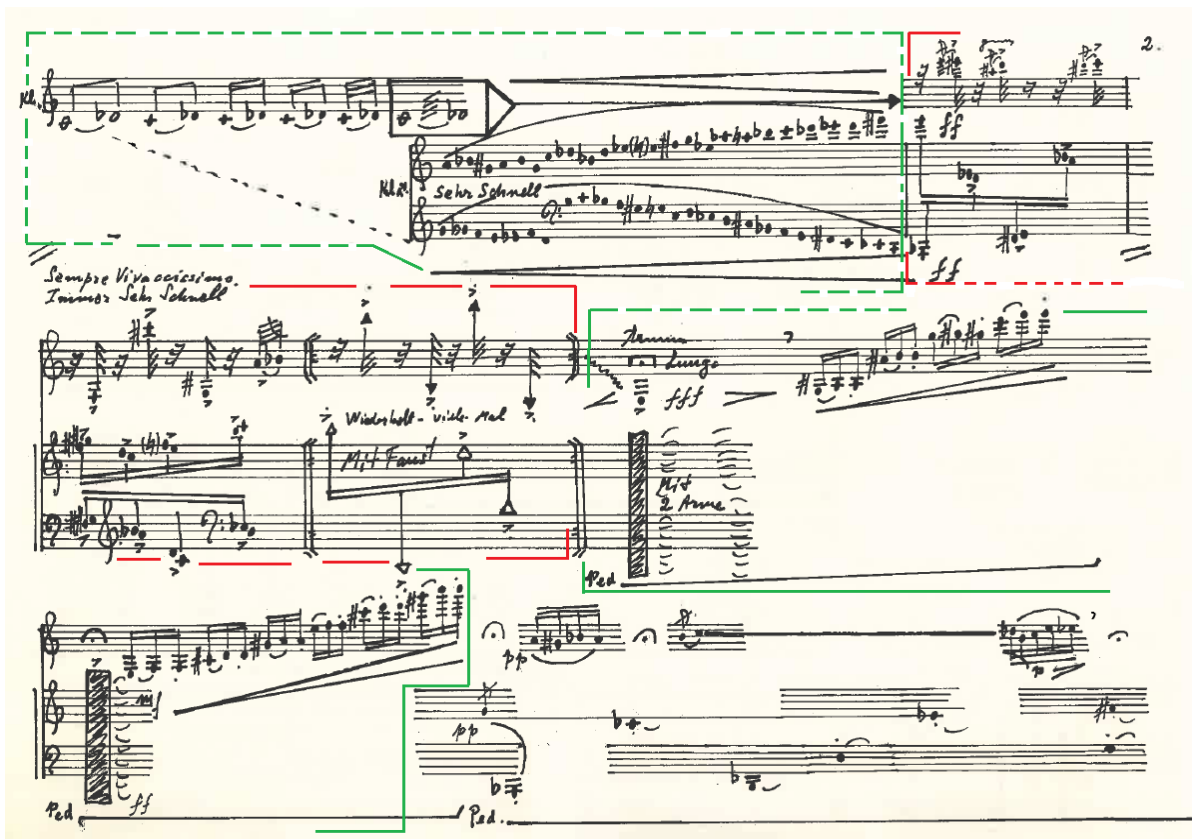


Figura 38: segunda apresentação da fórmula, introdução modificada.

Depois de terminada a introdução, são inseridos novamente os objetos temáticos e assim como na apresentação da fórmula o diálogo permanece. Porém, a troca de informações acontece também entre objetos temáticos - na verdade desde a introdução essa troca de informações entre os elementos da fórmula é estabelecida.

No primeiro grupo, o piano está a executar um fragmento do O.T.II enquanto o clarinete apresenta de forma retrógrada o segundo elemento do O.T.I. No próximo grupo tem-se uma representação do O.T.II. Novamente não é estrita a menção ao objeto temático; a referência é quanto a organização: nas quatro notas do piano o conteúdo intervalar é 1 – 4 – 1 e é possível encontrar este conteúdo no último grupo de fusas executado pelo clarinete no O.T.II da fórmula. O clarinete apresenta uma variação do início do O.T.II sendo integrada à nota longa uma apojetura. E no grupo de fusas (que na fórmula é composta de três notas e contém agora cinco) o conteúdo intervalar é o seguinte: 1 – 1 – 2 – 1 – 4 – 1.

Nota-se que o mesmo conteúdo intervalar encontrado na linha melódica do piano é também, apresentado pelo clarinete a partir da segunda nota da sequência de fusas se

estabelecendo, mais uma vez, uma troca de informações. Essa mesma ideia é prolongada para frase seguinte: o piano continua a executar o mesmo gesto melódico e seu conteúdo intervalar (1 – 2 – 1 – 1) é uma apresentação espelhada do início da frase anterior exposta pelo clarinete (que enquanto isso desenvolve seu material sonoro na utilização de técnicas expandidas como os multifônicos sobre a nota #ré).

Na sequência, o O.T.I é novamente apresentado com alterações. Agora, somente pelo piano o grupo de fusas é precedido de uma apojatura e a nota longa, além de estar na linha superior é apresentada de forma ascendente. Depois, deve ser executado um harmônico na nota lá (como é feito nos instrumentos de corda). Também há notas pedais que se conectam entre si e com as notas na linha superior: começando com o sol bemol que liga para o lá bemol (que por sua vez forma um conteúdo intervalar 1 com a apojatura que precede o O.T.I) e também forma o mesmo conteúdo com o harmônico na nota lá. O dó sustenido, juntamente com o grupo de fusas são uma representação do primeiro elemento do O.T.I (apresentado pelo clarinete na *fórmula*). Porém a nota que precede o grupo de fusas está duas oitavas abaixo e o grupo de fusas é apresentado de forma espelhada. No grupo a seguir, a verificação do conteúdo intervalar (1 – 1 – 2 – 1 – 3 – 1) se mostra muito semelhante ao que foi exposto pelo clarinete na apresentação dos objetos temáticos depois da introdução.

Estas apresentações dos objetos temáticos exposta pelo piano se mostram como um “ritornelo” espelhado, ampliado e modificado de tudo que foi apresentado pelo clarinete na frase anterior - tanto que a utilização do último elemento O.T.II apresentado pelo piano no início desta seção é apresentado também no término (porém ascendente, espelhado) evidenciando cada vez mais, a dialética entre os dois instrumentos (a troca de informações). No clarinete, as diversas possibilidades de sonoridade continuam a serem exploradas com multifônicos que partem de duas notas base (#ré e #dó) e se moldando a cada menção ou representação ao O.T no piano.

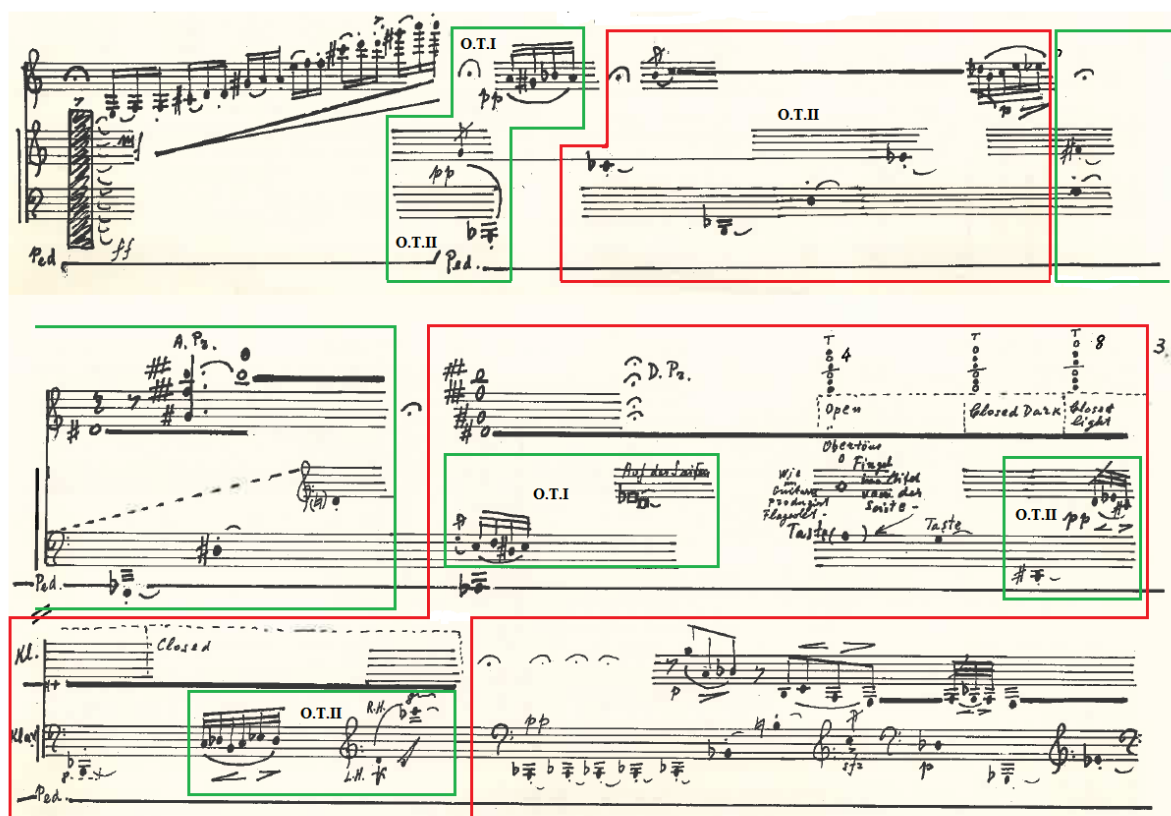


Figura 39: Segunda apresentação da fórmula, alternância na apresentação dos objetos temáticos.

Na frase seguinte o O.T.II continua ser apresentado de forma variada. No clarinete, vê-se um processo de alargamento das células rítmicas condizente ao primeiro e segundo elemento do O.T.II. Em seguida esta mesma ideia é reapresentada não mais alargada. A relação com o O.T é, principalmente, quanto a organização (agrupamento) das alturas e o conteúdo intervalar não é estritamente igual, mas as principais características intervalares são mantidas. Este mesmo contorno pode ser observado na linha do piano (até aonde o O.T.II é apresentado de forma alargado) que também tem seu material sonoro derivado do O.T.II.

Para fechar esta primeira apresentação da formula, são utilizados elementos da transição para desenvolvimento. No clarinete, além do *Smorzato* utilizado inicialmente como opção para mudança de timbre e sonoridade, também são inseridos à linha melódica quartos de tons, onde cada nota apresentada tem a sua respectiva em quarto de tom. No piano, a sonoridade também continua a ser explorada e, enquanto o clarinete executa o gesto em *Smorzato*, o piano deve tocar uma nota longa (ré bemol) - um harmônico resultante das combinações indicadas na partitura, além de três repetições da nota lá bemol que devem ser

curtas e executadas no espaço de tempo (duração) da nota longa. Em seguida, novamente, assim como a transição da *formula*, as notas devem ser tocadas nas cordas, mas agora com as unhas.

A seguir, há uma mudança de andamento (*Molto Lento*): o piano continua a fazer harmônicos enquanto o clarinete executa quartos de tons em uma linha ascendente para posteriormente, retornar ao *Smorzato* (que pela primeira vez é apresentado em diversas notas) enquanto o piano, na linha superior tem notas mudas no teclado (como mostra a indicação *Auf taste Stumm*) e seis notas curtas na linha inferior. Os quartos de tons executados pelo clarinete e os harmônicos do piano, geram uma sonoridade indefinida criando um clima de tensão como uma preparação para o que virá a seguir.

The image displays a handwritten musical score for a piano and clarinet. The score is divided into three main sections, each enclosed in a colored box (green, red, and red dashed).

- Top Section (Green Box):** Features a piano part with a "Closed" instruction and a clarinet part. A red dashed box highlights a section labeled "O.T. II alargado".
- Middle Section (Red Box):** Includes a piano part with a "Smorzato" instruction and a clarinet part. A red dashed box highlights a section labeled "Klinge (b)" with various performance instructions like "Kurz spielen", "Aussz", and "Spielten Klang".
- Bottom Section (Red Dashed Box):** Features a piano part with a "Molto Lento" instruction and a clarinet part. A red dashed box highlights a section labeled "Smorzato" with various performance instructions like "Klinge", "Stumm", "Auf der Taste", and "Wiederholt viele Mal".

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings, along with detailed performance instructions in German.

Figura 40: segunda apresentação da fórmula, transição ampliada e modificada.

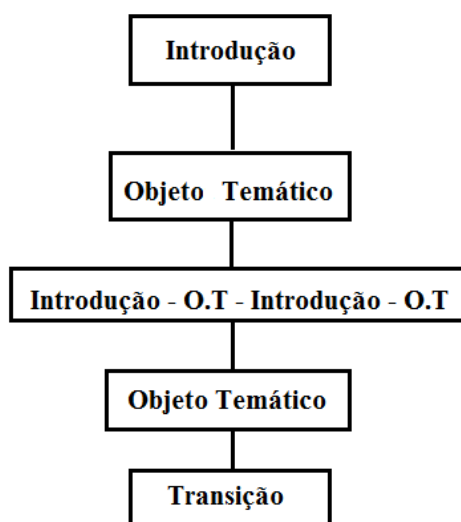


Figura 41: segunda apresentação da fórmula esquematizada.

Quando Santoro diz que: (...) “*a obra tem lembranças, como se sonhasse no meio da obra com um dos meus autores preferidos: Brahms*”, ele se refere a uma citação dos dois primeiros compassos da Sonata número 2 em Mi bemol maior Op. 120 para clarinete e piano de J. Brahms. A sonoridade preparada anteriormente gera o “clima” para esta citação (como se estivesse mesmo num sonho). Transcrita uma oitava abaixo da original, a referência é somente à parte do clarinete e vai até a segunda nota do segundo compasso (nota mi 2) que é alongada para uma semibreve - toda esta seção deve ser executada no clarinete em lá, intensificando ainda mais o clima gerado.

No piano, novamente se tem *glissandos* nas cordas dentro da caixa de diálogo que se alternam na execução de grupos de apojeturas - este gesto se estende por toda seção. A seguir, a citação de Santoro começa a fazer um pequeno desenvolvimento sobre ela: utiliza como base as duas figuras rítmicas iniciais (semínima com ponto e colcheia), insere elementos do O.T (como o grupo de fusas e as apojeturas) assim como multifônicos. E ao final desta seção, ambos executam um acelerando e desacelerando - no clarinete se tem as notas mi e fá e o piano com *glissando* nas cordas. Apesar desta seção não ser uma apresentação da *formula*, encontra-se os intervalos característicos dos objetos temáticos: no piano, na primeira caixa de diálogo o contorno intervalar (1 – 1 – 2 – 1) aparece anteriormente como variação do O.T, assim como a na segunda caixa de diálogo o contorno

1 – 4 – 2 – 1 – 2. As apojeturas também apresentam um conteúdo derivado do O.T, como 2 – 1 – 2 ou 2 – 2 – 1.

Figura 42: citação à segunda sonata para clarinete de J. Brahms.

Terminada a seção de referência a Brahms, tem-se novamente uma apresentação da *formula* que pode ser interpretada como começo nas duas últimas notas da seção anterior, fazendo menção aos glissandos do piano e os trêmulos do clarinete do início da introdução. A seguir, é executado um acelerando rítmico começando, primeiramente, com o piano na linha superior, posteriormente a linha inferior com o mesmo gesto (ocasionando em uma polirritmia até ambas se encontrarem com o mesmo ritmo que se repetirá). O clarinete (agora no clarinete in Sib), enquanto isso, executa o mesmo gesto iniciado pelo piano estabelecendo novamente uma polirritmia que acarretará em trilos de multifônicos no clarinete (que podem ser os que estão escritos na partitura ou harmônicos semelhantes, como indica o texto). Esses trilos continuam; e são adicionados trêmulos no piano dentro da caixa de diálogo na linha inferior. Na outra linha, apojeturas isoladas (como se fossem resquícios da seção anterior).

Outro processo de indeterminação e aleatoriedade são apresentados a seguir. Além dos trilos no clarinete, os trêmulos no piano agora devem ser executados com os punhos. Não é completamente aleatório, pois deve ser executado de forma ascendente onde a (ou as) nota(s) mais graves devem ser tocadas na clave de fá e a mais aguda na clave de sol. Da

mesma forma, o glissando a seguir executado pelos dois instrumentos, utilizam-se de indeterminação e um aleatório controlado - ele não especifica as alturas, mas não deixa totalmente ao acaso, controlando as direções a serem seguidas novamente. Outra maneira de exploração do som é na fermata depois do glissando, onde o clarinete deve executar trêmulos (nas notas mi e fá) com a campana dentro do piano - que por sua vez com o pedal acionado tem notas mudas nas cordas correspondentes as do clarinete gerando um efeito de vibração nas cordas do instrumento, resultando num novo objeto sonoro.

Tudo isso apresentado até aqui é uma grande variação da introdução, começando com os glissandos no piano e os trêmulos no clarinete (que está fora da caixa de diálogo) e estão alongados e não tão livres como na introdução. A escala que é executada pelo clarinete em vivacíssimo, aqui é desenvolvida pelo piano em forma de acelerando rítmico e depois imitada pelo clarinete. Os trêmulos executados pelo piano (enquanto clarinete toca a escala) são desenvolvidos separadamente com trilos de multifônicos no clarinete e, depois, trêmulos no piano seguidos de trêmulos executados com os punhos. O glissando também é executado com os punhos, começando ascendente (como no clarinete) e depois, segue como na introdução. Porém, a nota final não é definida e, diferente da introdução, a fermata aparece fora do glissando e executada apenas pelo clarinete.

Figura 43: terceira apresentação da fórmula, introdução desenvolvida com elementos de polirritmia e aleatório controlado.

Dando sequência à *formula*, novamente são expostos os objetos temáticos. No piano (lembrando o O.T.I) as mesmas notas longas continuam a serem executadas (agora de mi bemol para fá) nas cordas, e com as unhas, sempre em pianíssimo. No clarinete tem-se uma mistura dos elementos do O.T.II. Este mesmo gesto tem sido apresentado de forma diferente por vezes pelo clarinete ou piano, se mostrando como mais uma variação.

Depois de uma pequena apresentação do O.T, são introduzidos elementos que lembram o momento de transição. Apesar de não ser utilizada técnica de *Smorzato* e nem a mudança de sonoridade por meio de quartos de tons, os trilos utilizados na linha do clarinete podem ser interpretados como parte integrante da transição (uma variação) e mais um meio de exploração sonora para compensar a falta das técnicas não utilizadas. No piano, na linha superior tem-se as mesmas notas do clarinete executadas nas cordas e, na linha inferior, se deve apenas abaixar as notas do acorde com a mão esquerda e, com o pedal direito acionado, deve-se executar os glissandos com a mão direita. Esses glissandos só são

tocados depois das notas executadas nas cordas juntamente com os trilos do clarinete. Enquanto o glissando é executado, são ainda apresentados resquícios (fragmentos do O.T).

The image displays two pages of a handwritten musical score. The top page features a piano part with a glissando and a clarinet part with trills. A red box labeled 'O.T.II' highlights a specific melodic fragment. The bottom page shows a piano part with a glissando and a clarinet part with trills. A red box labeled 'Transição' highlights a specific melodic fragment, and another red box labeled 'Fragmentos' highlights a specific melodic fragment. The score is written in German and includes various musical notations and performance instructions.

Figura 44: terceira apresentação da fórmula, elementos dos objetos temáticos e transição.

Em cada reapresentação da *fórmula*, os elementos que compõem o O.T (introdução e transição) vem se dialogando entre si - por vezes, seguindo o sentido completo da *formula* ou, até mesmo, com fragmentos, gerando novos elementos. Esses resquícios são retirados de seu contexto original e desenvolvidos a parte, como é o caso do grupo de notas em forma de escala presente na introdução (são apresentados na linha do clarinete uma série de repetições derivadas deste elemento, onde são utilizados técnica de flatterzung, flautado e staccato duplo). Como contraponto ao que é executado pelo clarinete, o piano executa gestos em semifusas ascendentes e descendentes que, novamente, devem ser executados com duas baquetas de xilofone (este recurso foi primeiramente utilizado na introdução e, sendo esta uma variação deste trecho, são utilizados os mesmos recursos nas cordas do instrumento).

Na tabela abaixo, tem-se uma comparação do conteúdo intervalar da escala na introdução com as escalas derivadas utilizadas nesta seção.

Comparação do Conteúdo Intervalar

INT	1	2	2	3	4	1	2	3	1	4	1	1	3	1	1	2	1	1	2	1	2	1	3	1	3	1
I	1	3	1	1	3	1	1	3	1	4	1	1	1	4	3	1	1	3	1	4	1	3	1	1	3	1
II	1	3	1	4	1	2	1	5	1	2	3	1	4	1	3	4	1									
III	1	2	6	1	1	3	2	1	1	4	1															
IV	1	3	1	2	2	1	4	5	1																	
V	1	3	1	3	1	2	3	1	2	1	3															
VI	2	2	1	2	1	2	2	1																		
VII	1	2	1	1																						
VIII	1	2	1	2	1																					
IX	1	2	3																							

Tabela 28: comparação de conteúdo intervalar dos elementos derivados da introdução.

Novamente é estabelecida uma polirritmia como no início desta seção, iniciado primeiramente pelo piano com semicolcheias organizadas em grupos de três. O clarinete

entra depois da apresentação de quatro semicolcheias do piano com semicolcheias e colcheias de tercinas e, somente se encontram no último fragmento onde ambos têm a presença de quatro fusas (este gesto deve executado por aproximadamente 30 segundos). É o ápice da obra: uma consequência (em termos de dinâmica) do que veio sendo construído anteriormente pelas diversas variações dos elementos da introdução e, assim como a polirritmia estabelecida anteriormente pode ser considerada uma variação de elementos da introdução, esta pode ser considerada uma variação do momento de transição, apesar de não conter os elementos característicos, como o *smorzato* e harmônicos. Porém, o resultado das combinações sonoras de cada instrumento causa um efeito de indefinição sonora e rítmica, que por assim dizer está presente na transição.

Depois de terminada a transição, são executados uma série de apresentações de elementos derivados do grupo de fusas presente no objeto temático, dando início a um ato de conclusão de obra. O jogo de pergunta e resposta é mais evidenciado, onde cada “pergunta” recebe uma “resposta” maior. A seguir (em vivacíssimo), este diálogo estende-se somente na linha do piano que executa sequências de sextinas de fusas organizadas de quatro em quatro como no O.T.I, enquanto o clarinete toca notas longas e apresenta elementos derivados do O.T.II. Há uma mudança de andamento (*lento*), onde o piano continua a executar o jogo de pergunta e resposta e, logo a seguir, o diálogo volta a ser executado junto com clarinete em um novo andamento (*vivo*) com elementos derivados do O.T.

Para concluir a obra é iniciado um processo de desconstrução do objeto temático, onde nas intervenções de cada instrumento, o objeto temático é reduzido até ambos chegarem ao final com apenas uma nota em uníssono.

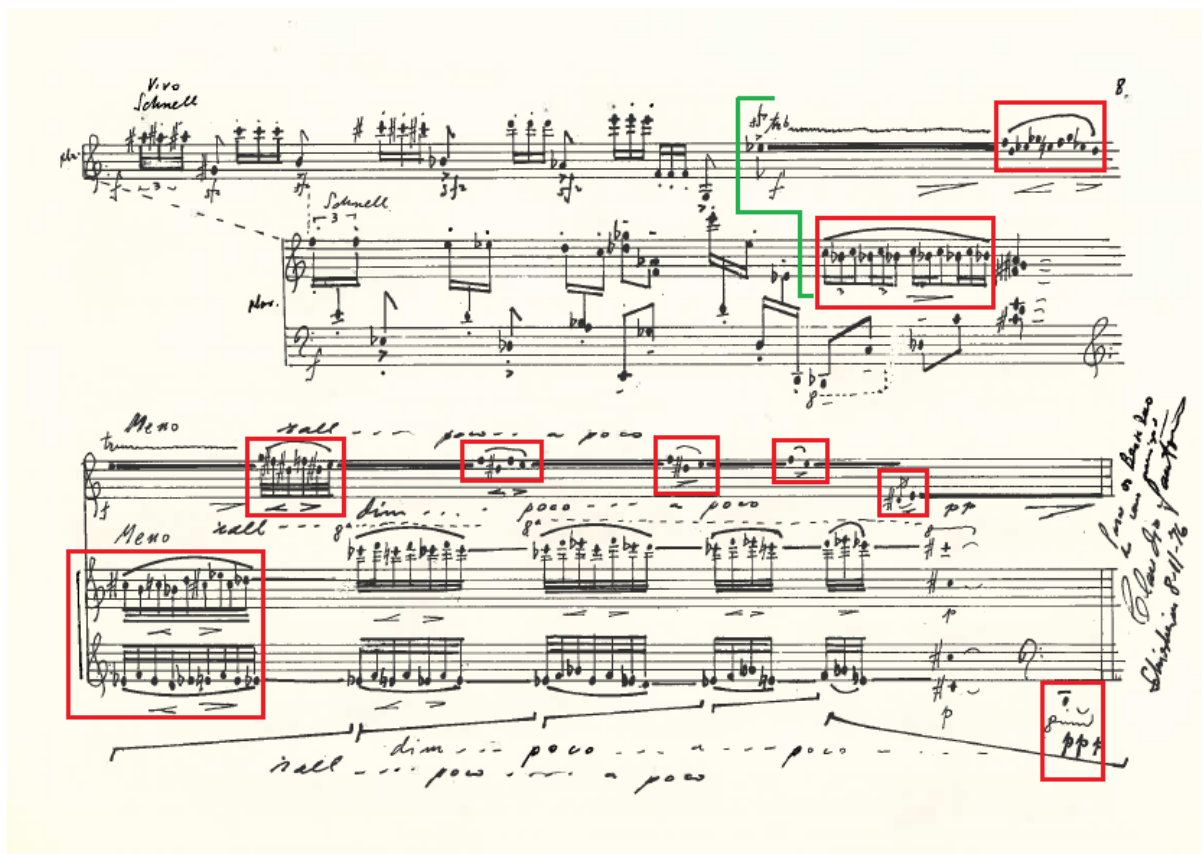


Figura 47: ato de conclusão, processo de desconstrução do objeto temático

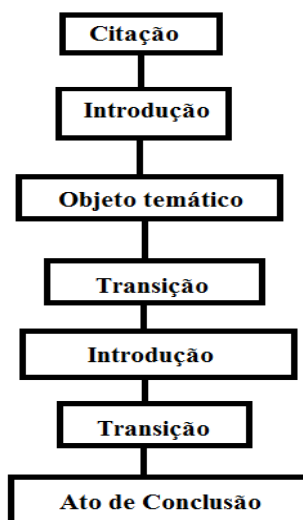


Figura 48: terceira apresentação da fórmula esquematizada

Como foi proposto e constatado durante a análise, Santoro utiliza uma *fórmula* base de construção de toda a obra. Os elementos integrantes (introdução, objetos temáticos e transição) são apresentados logo na primeira página. Esses elementos possuem uma dialética interna com suas próprias características intervalares e melódicas e se comunicam uns com os outros. Esta organização linear no discurso musical é levada para toda obra (já que a *fórmula* é apresentada por mais duas vezes).

Nessas reapresentações, vê-se modificações na *fórmula*: os elementos integrantes, por vezes, alteram sua ordem de apresentação e, no decorrer das apresentações se misturam, onde dois ou mais elementos da *fórmula* são apresentados no mesmo discurso - como é o caso da primeira reapresentação da *fórmula* onde na introdução são inseridos elementos do objeto temático. Santoro explora a sonoridade de diferentes formas em ambos os instrumentos: a mudança de timbre, flaterzung, flautado, glissandos, a utilização de multifônicos e quartos de tons, bem como a técnica de smorzato. No piano se tem a utilização de harmônicos, clusters, notas que devem ser executadas com punhos, notas nas cordas, com as unhas nas cordas, além da utilização de baquetas de xilofone para execução de movimentos rápidos nas cordas do piano.

A obra também tem uma referência à segunda sonata para clarinete de Brahms. Este trecho executado no clarinete em lá é o único momento onde ele se distânciava nitidamente da *fórmula*, mas continua utilizando as mesmas características intervalares tanto no piano como no clarinete.

Esta obra foi escrita num momento em que o compositor já havia retornado ao serialismo e estava novamente se distanciando, fazendo experimentos com música eletroacústica e explorando novos tipos de sonoridade. Mas, apesar de não estar escrita na técnica dodecafônica e nem serial (como os *Três Estudos* de 1942), ela possui algumas características de sua música desta época, como: imitação e apresentação dos elementos de forma retrógrada, inversa e espelhada, bem como uma escrita linear (delegando “funções” específicas a cada elemento).

Ela ilustra bem toda a liberdade criativa do compositor, mostrando que não estava preso a uma única linha estética ou técnica de composição, explorando ao máximo as

amplitudes e opções sonoras de cada instrumento. Esta obra não é muito conhecida no Brasil nem na Europa e espera-se, com esta análise, contribuir para um aprofundamento e conhecimento desta obra de Santoro

4.2. *Versão com Quarteto de Cordas*

Como foi dito anteriormente, Santoro fez uma versão do *Duo* com quarteto de cordas. Esta versão ainda não foi editada e, até o momento desta pesquisa, não se tem a informação sobre a possível edição. Uma cópia do manuscrito original presente no acervo do compositor foi-me fornecida por Alessandro Santoro (filho do compositor), também não é possível saber o ano desta adaptação, (sabe-se que somente é posterior a versão com piano).

Não será possível aborda-la neste trabalho, uma vez que a partitura se encontra em formato de manuscrito (quase que um rascunho) e seria necessária uma revisão minuciosa do texto. Por conta do tempo de uma pesquisa de mestrado, a análise do *Duo* de 1976 (versão com quarteto de cordas) se torna inviável.

5. *Fantasia Sul América* (1983)

Fantasia Sul América: título de uma série de obras para diversos instrumentos solistas que podem ser executadas a solo ou com acompanhamento de orquestra. A versão para clarinete foi escrita no ano de 1983 sob encomenda do Concurso Jovens intérpretes da música brasileira e, de acordo com a pesquisa de Fraga, a obra foi dedicada posteriormente a ao clarinetista brasileiro Luiz Gonzaga¹¹ (Gonzaguinha), (Fraga, 2008, 24).

5.1. *Duas Análises anteriores da Fantasia Sul América para clarinete*

Antes de propriamente entrarmos na análise da obra, é necessário recorrer a duas análises anteriores da peça encontradas durante a revisão de literatura.

A dissertação de Fraga (2008) tem como objetivo um estudo interpretativo da obra *Fantasia Sul América* para clarinete solo de Cláudio Santoro. Analisando os manuscritos e edições da obra, Fraga visa uma interpretação mais coerente com as ideias do compositor e analisa gravações de dois clarinetistas. Para que se possa ter uma visão mais profunda da obra, o resultado final de seu trabalho é uma proposta de edição mais coerente com as ideias de Santoro.

¹¹ Natural da cidade de Paulista em Pernambuco, Luiz Gonzaga Carneiro nasceu em 4 de junho de 1928. Sua atividade como pedagogo e intérprete exerceu e exerce ainda profunda influência no cenário musical em todo o país, sendo um dos grandes responsáveis pelo desenvolvimento do ensino da clarineta na atualidade. Formado em clarineta no Conservatório Nacional de Música (atualmente UFRJ) na classe do professor Jayoleno dos Santos, tinha como seus colegas de curso Paulo Moura e Wilfried Berk. Durante anos foi músico de banda militar do Exército no Rio de Janeiro, até que por volta da década de 1970, transferiu-se para Brasília onde se aposentou.

Convidado para integrar o Departamento de Música da UnB, Gonzaga ministrou aulas de clarineta além de matérias teóricas, vindo a desempenhar a função de chefe de departamento diversas vezes. Criou, de forma pioneira no Brasil o curso de bacharelado em saxofone, cujas aulas eram por ele ministradas. Dado o seu dinamismo, sua atividade como docente é notória. (...)

Sua atividade como intérprete inclui a participação regular como integrante do Quinteto de Sopros da UnB, ao lado de Odete Ernest Dias, Vaclav Vinecky, Bohumil Med e Hary Schweizer, além de integrar ainda o Trio de Palhetas da UnB. Concomitante à sua atividade como camerista e solista, Gonzaga atuou durante vinte anos como primeiro clarinetista da Orquestra do Teatro Nacional Cláudio Santoro, até sua aposentadoria em 1998. Sua discografia²¹ inclui um LP intitulado *Vanguarda*, gravado em 1972 em que atuou como integrante do Quinteto VillaLobos, além de participações em LPs de choro, como a série *Chorando Callado 1 e 2*, *Choro – Aos Mestres com Carinho*, *Gotas de Ouro* e *O Assunto é Noel*, em homenagem a Noel Rosa. Também possui um LP gravado em 1990 intitulado *Bandas de Música de Ontem e de Sempre 2*, em que atua como regente de banda. Luiz Gonzaga Carneiro faleceu recentemente, em 6 de agosto de 2007. (Fraga, 2008, 60).

Fraga utiliza como ferramentas de análise a Teoria dos Conjuntos de Allen Forte e o método de Schenker. No primeiro método (teoria dos conjuntos), o autor observa que há um material temático que é apresentado nas três primeiras notas. A partir disso, ele pôde traçar grupos de notas e o contorno melódico desses grupos (que são variações e transposições desse material temático). Pode perceber também, que a obra possui três pilares principais que a sustentam.

Utilizando agora os princípios redutivos de Schenker, o autor divide a obra em duas partes: a primeira parte que iria do compasso 1 ao 20 e a segunda parte que vai do compasso 21 ao final (compasso 41). Ainda foi possível dividir a primeira parte em 2 seções (A e B) divididas por uma cadência. Na segunda parte não houve divisão, porém a parte final possui duas cadências. Ainda utilizando o mesmo método, o autor faz uma análise com três níveis de redução: o **primeiro** permitiu achar as notas chave na condução melódica e, com isso, as estruturas melódicas ficaram mais claras. No **segundo** nível redutivo ele pôde perceber a intenção do compositor no que diz respeito ao ponto de partida e de chegada e no **terceiro** nível (que é o mais sintético), o autor estabelece as três notas que dão sustento as direções e ao movimento melódico da obra. Tanto utilizando a teoria dos conjuntos quanto a análise Schenkeriana, o autor chegou ao mesmo resultado: as três notas pilares que dão o sustento a obra.

A tese de Mendes (2009) tem como enfoque demonstrar, organizar e encontrar uma conexão no percurso estilístico de Cláudio Santoro ao longo de sua carreira, tendo em vista que a mudança de corrente estética do compositor aconteceu de maneira ostensiva em sua composição, indo do dodecafonismo para o nacionalismo (e como ele mesmo disse “retorno ao serialismo”). Quanto a análise de Mendes, ele aborda várias obras em cada momento estético de Santoro e, na sua classificação, a *Fantasia Sul América para clarinete* encontra-se nas obras de sua maturidade (justamente o momento em que Santoro estaria mais voltado para um ecletismo, uma conciliação de tendências). A abordagem de Mendes é quanto a utilização de cromatismos e padrões intervalares, rítmicos, simetrias e, assim como Fraga, ele identifica um motivo inicial rítmico e intervalar. Aponta que os padrões rítmicos tendem a serem mais rigorosos do que os padrões intervalares.

5.2. Análise da *Fantasia Sul América para clarinete solo*

Assim como na análise dos *Três Estudos para Clarinete Solo*, utilizaremos como

metodologia de análise o modelo de equivalência de alturas e intervalos proposto por Oliveira e, assim como as análises anteriores da *Fantasia*, nesta também tomaremos como ponto de partida o motivo intervalar inicial da peça. Utilizaremos como referência a versão de Fraga, uma vez que esta é o resultado de sua pesquisa e acredita-se está menos suscetível a erros.

A primeira seção (que chamarei de A) inicia no compasso 1 e vai até ao 9. Ela é composta de três frases que são movidas por um motivo intervalar principal inicial. Este motivo intervalar de classe 3 – 4 é apresentado nas três primeiras classes de alturas da primeira frase (6 – 3 – 7) e repetido nas três classes iniciais das duas frases seguinte (5 – 8 – 4) e (3 – 6 – 2).

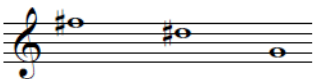


	1ª Frase			2ª Frase			3ª Frase		
Classe de Altura	6	3	7	5	8	4	3	6	2
									
Motivo Intervalar	3	-	4	3	-	4	3	-	4

Figura 49: motivo intervalar na seção A da Fantasia Sul América

As frases podem ser divididas em três partes: a **apresentação do motivo intervalar**, um **gesto em velocidade** e **tensão/conclusão** (com exceção da 3ª frase que além das três divisões é concluída com uma cadência). Cada frase seguinte apresenta-se como uma derivada da anterior. Apesar da indicação de andamento ser semínima igual a 60, nesta primeira seção (A) os gestos em semifusas e a utilização de ritardandos dão maior mobilidade a seção. Da mesma forma, a exploração da dinâmica é desenvolvida de acordo com a condução melódica: nas passagens de maior velocidade a dinâmica tende a aumentar.

1ª Frase
Motivo intervalar
Lento $\text{♩} = 60$
(*p* < >)

Gesto em velocidade

Tensão/conclusão

2ª Frase
Motivo intervalar
rit.

Gesto em velocidade

Tensão/conclusão

3ª Frase
Motivo intervalar
p subito

a tempo

Gesto em velocidade

Tensão

como cadencia

Cadência

ff

Figura 50: *Fantasia Sul América* - seção A

A seção B inicia imediatamente no compasso 10 e vai ao compasso 20 e, assim como a primeira seção, ela também pode ser dividida em partes (1ª e 2ª frase e dois gestos ascendentes). O motivo intervalar está presente, porém não aparece como na seção A (3 – 4): aparece invertido de classe 4 – 3 e não como princípio motivador da cada frase, mas está presente nos pontos de mudança de caráter. Na frase inicial da seção B, o motivo (invertido) só aparece no compasso 12, justamente antecedendo uma mudança melódica que vinha sendo executada basicamente em colcheias, passando agora para semicolcheias. O início da frase é semelhante a segunda e a terceira frase da seção A (me refiro a direção melódica (ascendente – descendente)).

Santoro vem se distanciando do tema inicial e, quando o motivo intervalar é novamente inserido, está invertido (sendo o oposto da seção A) e ligando para a frase

seguinte. Na 2ª frase não se tem a presença do motivo: é como se fosse uma grande linha de tensão que culmina num *più mosso* nos compassos 17 a 20, onde são expostos dois gestos ascendentes. No primeiro gesto nas classes de alturas 9 – 0 – 4 é novamente apresentado o motivo intervalar. O segundo gesto (no compasso 20) é todo formado de pelo motivo intervalar e o motivo invertido.

O tratamento das dinâmicas é semelhante ao da seção A (influenciada pela condução melódica) começando em piano no compasso 10 ao primeiro tempo do 11 (com leves alterações dentro do piano). A dinâmica permanece estática e somente se altera a partir do compasso 16, mas o caráter de tensão na 2ª frase - ocasionado pelos gestos repetitivos em semicolcheias (modulantes) e as mudanças de registro (indo do médio para o agudo) – acabam por, naturalmente, fazer com que a dinâmica aumente até chegar nos compassos 18 – 19 – 20, onde, novamente, com um gesto em velocidade a dinâmica é aumentada.

A seção B termina no segundo gesto ascendente em velocidade. Santoro utiliza *frullato* no último gesto, podendo ser uma continuação e alternativa à aceleração iniciada com o staccato duplo no primeiro gesto (compasso 17) bem como, uma nova forma de explorar a sonoridade do instrumento no final da seção.

The figure displays six musical staves, each representing a specific intervallic motif. Each staff includes a title, a musical staff with notes, and a label below.

- Comp. 12:** Notes 10, 6, 3. Label: Motivo intervalar invertido.
- Comp. 17/18:** Notes 9, 0, 4. Label: Motivo intervalar.
- Comp. 20:** Notes 5, 9, 0. Label: Motivo intervalar invertido.
- Comp. 20:** Notes 4, 8, 11. Label: Motivo intervalar invertido.
- Comp. 20:** Notes 2, 5, 9. Label: Motivo intervalar.
- Comp. 20:** Notes 5, 9, 0. Label: Motivo intervalar invertido.

Figura 51: motivo intervalar na seção B

Figura 52: seção B da Fantasia Sul América para clarinete solo

A partir do compasso 21, o tempo I é retomado e uma nova seção é iniciada (chamarei de C - a maior seção da peça. Novamente, é possível dividi-la em partes muito bem definidas: **C1a** (compasso 21 ao segundo tempo do 24), **C2a – C2b** (terceiro tempo do compasso 24 ao segundo tempo do 28), **Pequena Cadência** (terceiro tempo do compasso 28 e compasso 29), **C1b** (compassos 30 ao 32) e **Cadência** (compasso 33 ao primeiro tempo do compasso 36).

Assim como em toda a peça, até aqui o motivo intervalar tem um papel importante e Santoro, sempre que pode, dá um “jeito” de inseri-lo. Em C2a, o gesto é iniciado com o motivo intervalar (3-4) simulando uma polifonia (na linha inferior com um cromatismo descendente e com trêmulos na linha superior). Em C2b, a utilização do motivo intervalar invertido é apresentado de forma alternada. Na pequena cadência nas seis últimas notas, o motivo intervalar e motivo invertido se misturam semelhantemente ao final da seção B e, é curioso que tanto em C1a quanto em C1b não são apresentados o motivo intervalar. A C1b

marca um ponto de recomeço no “grande C” que não é concluído, mas sim, interligado com a cadência iniciada no compasso 33.

The musical score for Figure 53, titled "grande seção C da Fantasia Sul América para clarinete solo", spans measures 19 to 36. The notation includes various musical elements and annotations:

- Measure 19:** Starts with a *frullato* (trill) and a *rit.* (ritardando) marking. A red box highlights a motif labeled **C1a** and **Tempo I**, with the instruction *espressivo*.
- Measure 22:** Features a *rit.* marking and a *p cresc.* (piano crescendo) instruction. A red box highlights a motif labeled **C2a** and **pp** (pianissimo), with the instruction *Motivo intervalar*.
- Measure 25:** Includes a *pp* marking and a *p* marking. A red box highlights a motif labeled **C2b** and *Motivo intervalar invertido*.
- Measure 28:** Features a *8ª ad. libitum* (8th measure ad libitum) instruction. A green box highlights a *Pequena cadência* (small cadence) with the instruction *como cadência* (as a cadence). Red boxes highlight motifs labeled *4 - 3*, *3 - 4*, and *invertido*.
- Measure 30:** Includes a *5* (quintuplet) marking and a *3* (triplet) marking. A red box highlights a motif labeled **C1b**.
- Measure 33:** Features a *cadência* (cadence) marking. A green box highlights a *Cadência* (cadence) with the instruction *cadência*. Red boxes highlight motifs labeled *3 - 4*, *4 - 3*, *3 - 4*, and *3 -*.
- Measure 35:** Includes a *4 pp* (4 measures pianissimo) marking and a *frullato ad. libitum* (trill ad libitum) instruction.
- Measure 36:** Features a *Tempo I* marking and a *6* (sextuplet) marking.

Figura 53: grande seção C da Fantasia Sul América para clarinete solo

Ao terminar a cadência, o tempo inicial é retomado no compasso 36 e, com uma Coda, é iniciado o processo de conclusão da peça. Novamente se tem a presença do motivo intervalar (3 – 4) nos compassos 36 e 38 que não estão como princípio motivador da frase, mas estão alocados em pontos estratégicos. No compasso 36, a última nota do motivo (si, classe 11) é caracterizada como um ponto de tensão e no compasso 38, o motivo está no meio de uma mudança de velocidade. Santoro conclui a obra (compasso 39 ao 41) em dois gestos: em *più mosso* (como no final da seção B), o primeiro gesto descendente em forma de arpejo e o segundo gesto, com um grande *glissando* em crescendo que vai do si 3 ao lá 5. Neles não se encontram o motivo intervalar e a métrica é alterada pra um compasso ternário.

Coda

Figura 54: Coda - Fantasia Sul América para clarinete solo

Na Fantasia Sul América para clarinete solo, viu-se que a obra é baseada sobre um motivo intervalar apresentado no início da peça. Ele, que na primeira seção é o principal gerador de cada frase, a partir da seção B se observou que o motivo deixa de ser o princípio motivador das frases (e/ou gestos), mas tem papel fundamental na organização estando presente nos pontos estratégicos de mudança de caráter.

Santoro organiza de forma bastante linear, deixando de forma bem clara o início de término de cada seção. A maneira como ele trabalha as dinâmicas, tem uma influência da condução da linha melódica - as passagens de maior velocidade tendem a ter uma dinâmica

mais forte e nos pontos mais lentos é possível explorar as nuances dentro da dinâmica estabelecida pelo compositor. A peça tem uma grande exigência técnica e, como foi mencionado no início deste capítulo, apesar da indicação de andamento ser semínima igual a 60, possui momentos de extrema velocidade em todos os registros do instrumento (que dão uma maior mobilidade e versatilidade a esta que é uma das principais peças para clarinete solo brasileira).

6. Considerações Finais

Cláudio Santoro sem dúvida é um dos principais compositores brasileiros. A sua maneira singular de organizar as ideias fez com que ele e sua música não ficassem apenas no país. Seu temperamento inquieto e inconformado fez de sua música igualmente inquieta e inconformada, tanto que, ao longo da sua carreira encontram-se obras dodecafônicas, nacionalistas e experimentais. As obras do compositor para clarinete analisadas são reveladoras de suas tendências.

No seu primeiro período estético, viu-se que uma tendência livremente atonal logo foi dando espaço as técnicas de vanguarda europeia - graças a Koellreutter, que radicado no Brasil na década de 1940, foi o principal introdutor da técnica dodecafônica no país e mentor de Santoro e de outros jovens músicos e compositores interessados no havia de mais moderno na música.

Assim, foi criado um grupo chamado Música Viva, que através do dodecafonismo e uma revista intitulada com mesmo nome, lutou ativamente na década de 1940 no Brasil, na tentativa de renovação e modernização do discurso e da vida musical do país. Os membros do grupo tinham uma maneira própria de manipular as regras da técnica dodecafônica, tomando muitas liberdades e que, de certa maneira, acabou por se tornar uma das principais características do grupo, como apontam Neves e Mendes. O dodecafonismo servia mais como um meio para os compositores organizarem suas ideias. É neste clima que se encontra os *Três Estudos* para clarinete solo de 1942.

A análise dos *Três Estudos* mostra como o compositor trabalhava com a técnica serial. Viu-se no *Estudo I*, que o compositor utilizou apenas cinco transposições da série

original e reapresentações das mesmas. O uso de permutação é uma característica fundamental do *Estudo I*. Há também, a presença de deslocamento de elementos da série como: a reapresentação da transposição 3 e a transposição 7, onde a nota que deveria ser a segunda na ordem da série, passa para o final para se torna primeira nota da transposição seguinte, além de interromper a série para inserir um gesto cadencial.

No *Estudo II* é utilizada a retrógrada da inversa da original como base de construção. O compositor continua a fazer as permutações e toma ainda mais liberdades na manipulação de série: omitindo notas, cruzando série, deslocando blocos de até quatro notas de suas posições originais, bem como a divisão em seções. Diferentemente do *Estudo I*, o início e termino de cada transposição não é tão claro.

No *Estudo III*, Santoro parece fazer uma síntese dos dois anteriores utilizando vários elementos de cada estudo, iniciando com a mesma progressão de séries do *Estudo II*. É caracterizado também, por praticamente, abandonar a série na segunda parte. Apesar dos *Três Estudos* serem uma de suas primeiras obras sob a escrita dodecafônica, fica claro a naturalidade como Santoro manipula a série desde o início de sua carreira, reservando o direito de tomar muitas liberdades e utilizando realmente a técnica nesta obra como um meio de expressar suas ideias.

A outra obra analisada foi o *Duo* para clarinete e piano de 1976, que se encontra trinta e quatro anos depois dos *Três Estudos* e, depois de Santoro ter passado por inúmeras experiências. Ainda na década de 1940 vai estudar em Paris e, quando retorna, acontece a primeira grande reviravolta em sua estética. Influenciado pelos resultados obtidos no II Congresso de Compositores em Praga, acaba por abandonar o dodecafonismo e, a partir de então, passa a escrever dentro da estética nacionalista (mas sem a exaltação do folclore). Santoro passa escrever música facilmente inteligível e simplifica sua escrita na tentativa de aproximação com o grande público. Sua música agora era reflexo de seu posicionamento político/ideológico de esquerda, e por conta disto, sua saída do Grupo Música Viva e o rompimento com Koellreutter foi inevitável.

A partir da década de 1960 a estética do compositor sofre a segunda reviravolta. Santoro retorna ao serialismo e não somente a isto. Ele começa inserir na sua linguagem elementos como a indeterminação, o aleatório, a improvisação, além de começar estudos com a música eletroacústica. Para Mariz, esta mudança teria acontecido num curso natural,

tendo em vista seu espírito inquieto sempre na busca do novo. Neves e Souza apontam para a desilusão do compositor com o partido comunista, mas Mendes, chama a atenção para dois fatores: o primeiro, seria a morte de Villa-Lobos (o último grande representante do nacionalismo no Brasil) bem como a tendência de um universalismo na música. Também, a conversão de Stravinsky e Copland ao serialismo, poderiam ter influenciado na decisão do compositor, que mais uma vez, estava na Europa e estava vendo de perto as mudanças relacionadas à música. Muitas obras experimentais foram escritas entre as décadas de 1960 e 70 - o *Duo* de 1976 é uma delas.

A análise do *Duo* mostra um pouco da linguagem do compositor na década de 70. Ele procurou empregar na obra o que havia de mais moderno e atual na técnica dos instrumentos, como: a utilização de multifônicos, mudanças de timbre, quartos de tons a técnica de smorzato, no piano, a necessidade de se tocar nas cordas - com as unhas nas cordas e com baquetas de xilofone – bem como clusters que devem ser executados com os punhos, além de harmônicos. Utilizou o emprego de indeterminação e aleatório, mas sempre controlados. Santoro, nesta obra, nunca deixa a responsabilidade totalmente ao interprete - ele sempre controla as direções e as durações.

Através da análise foi possível estabelecer uma *fórmula* base de construção de toda a obra que é apresentada na primeira página. Há também, presença de uma citação à segunda sonata para clarinete de Brahms - recurso também utilizado nas três últimas décadas do século XX, em compositores como Luciano Berio e Stockhausen.

Por fim, a última obra analisada foi a *Fantasia Sul América* para clarinete solo e, diferentemente das obras anteriores, esta é mais conhecida entre os clarinetistas brasileiros e presente nos cursos universitários (Fraga, 2008). Como mostra Mendes em sua caracterização estilística do compositor, a obra está em uma nova fase estilística: a maturidade. A partir de 1978, Santoro retorna definitivamente ao Brasil e seu discurso sofre novas alterações. Santoro está voltado agora para uma conciliação de tendências, um ecletismo, uma junção de suas experiências anteriores.

Na análise da *fantasia*, identificou-se que a obra é construída sob um motivo intervalar, que na primeira parte é o princípio motivador de cada frase. A partir da seção B o motivo é inserido em pontos estratégicos (geralmente antecedendo uma mudança de

caráter). De escrita tradicional e linear, a obra mostra a maturidade e versatilidade do compositor.

O método analítico de Oliveira foi utilizado como principal ferramenta de análise das obras. A representação das notas por números inteiros (classe de alturas), apresentou-se como a melhor opção de classificação (assim como a utilização de classe de intervalos). A análise das três obras foi reveladora das tendências de Santoro.

Apesar das obras estarem em períodos distintos do compositor, é possível estabelecer uma certa relação entre elas: tanto o *Duo* de 1976 quanto a *Fantasia Sul América* possuem influências do serialismo - a utilização de uma célula motívica ou uma fórmula que é imitada ou apresentada de forma espelhada ou retrógrada, a padronização de células intervalares e rítmicas, mostram que nestas três obras para clarinete, Santoro utilizou recursos típicos de obra seriais.

Esta pesquisa não se encontra acabada. Pretende-se, para um outro momento, abordar as obras de câmara para clarinete do compositor e, de maneira nenhuma, esta análise pretende ser definitiva. Espera-se que com este trabalho, auxiliar futuros intérpretes destas obras e assim, contribuir para um maior conhecimento da obra para clarinete deste influente compositor brasileiro que é Cláudio Santoro.

Referências bibliográficas:

ALMADA, Carlos de Lemos. “O dodecafonismo peculiar de Claudio Santoro: Análise de canções A Menina Boba”. *Opus*, v. 14, n. I. Goiânia, 2008.

ALDROVANI, Leonardo e RUVIARO, Bruno. *Improvisação e indeterminação na música brasileira contemporânea*. Trabalho não identificado disponível on-line. São Paulo: s.e., 2001.

BATISTA, Cleuton do Nascimento. *A clarineta na contemporaneidade: técnicas estendidas e performance eletroacústica*. Dissertação de Mestrado. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2009.

BELÉM, Alice. “Procedimentos aleatórios nas obras *Agrupamento em 10* (1966), *Diagramas Cíclicos* (1966) e *Intermitências I* (1967) de Cláudio Santoro”. In *Atas da I Jornada Acadêmica Discente PGMUS/USP*, São Paulo: USP, s.d.

CAROLE, Gubernikoff. “Metodologias de análise musical para a música eletroacústica”. *Revista eletrônica de musicologia*. Volume IX, Setembro, 2007.
<http://www.rem.ufpr.br/REM/REMv11/10/10-carole-analise.html>

CORRÊA, Antenor Ferreira. “O sentido da análise musical”. *Opus 12*. Campinas, 2006.

DURÃES, Josye. “Ideologias Cruzadas na Produção Musical de Cláudio Santoro”. *Anais, ANPPON décimo quinto congresso*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

FAMER, Gerald. *Multiphonics and Other Contemporary Clarinet Techniques*. New York: SHALL-u-mo Publications, 1982.

FRAGA, Vinícius De Sousa. *Estudo interpretativo sobre a Fantasia Sul América para Clarineta solo de Claudio Santoro*. Dissertação de Mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008.

FREIRE, João Guilherme Bellard. “Tempo Musical e Performance: um diálogo entre teoria e prática na interpretação”. *Anais II, Congresso SIMPOM*. Rio de Janeiro, 2012.

FREIRE, Ricardo Dourado. “Uma análise do desenvolvimento da Identidade do Clarinetista Brasileiro a Partir de Pressupostos Teóricos de Mário de Andrade”. *Música Hodie*. v. 3, n.1 e 2, 2003.

GERBER, Daniela TSI. *Paulistana nº2 de Cláudio Santoro: uma análise rítmica*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

GINSBERG, Maya Lisa. *Documenting the american experimental tradition: a historical examination of source and soundings*. Dissertação de Mestrado. San Diego: San Diego State University, 2011.

GOMES, Mariana Gomes. *Mediação Música e Sociedade: uma análise das perspectivas ideológicas e estéticas de Cláudio Santoro, a partir de sua correspondência pessoal*. Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

GONÇALVES, Marcelo Trevisan. *Quatro peças para clarineta e Piano de Osvaldo Lacerda: um estudo interpretativo*. Dissertação de Mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2006.

_____. “Quatro peças para clarineta e Piano de Osvaldo Lacerda: *um estudo analítico para sua interpretação*”. Anais, ANNPOM, *décimo sexto congresso*, Brasília, 2006.

HARTMANN, Ernesto. “Claudio Santoro e o II Congresso de Compositores Progressistas de Praga”. Anais, SIMPOM, nº 1. Rio e Janeiro, 2010.

_____. “Dodecafonismo, nacionalismo e mudanças de rumos: *uma análise das 6 Peças para piano de Cláudio Santoro e das Miniaturas n. 1 Para piano de Guerra-Peixe*”. *Opus*, v. 17, n. 1. Porto Alegre, 2011.

HIGUCHI, Márcia Kazue Kodama; LEITE, João Pereira. “Rigidez métrica e expressividade na Interpretação musical: *uma teoria neuropsicológica*”. *Opus*, v. 13, n. 2. Goiânia, 2007.

KATER, Carlos. *Música Viva*. Revista Textos do Brasil, n.12. s.d

<http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/edicao-numero-12>

KENNEDY, Michael. *Dicionário Oxford de Música*. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

LOPES, Antônio. “Relativo ma non troppo: *de novo a favor da objectividade na execução musical*”. *Disputatio*, v. 4, n. 34, 2012.

MACEDO, Cíntia Costa. *Estudos para Piano de Osvaldo Lacerda: um panorama brasileiro da técnica pianística*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2000.

MACEDO, Cíntia Costa. “Estudos para Piano de Osvaldo Lacerda”. Anais, ANNPOM, *décimo segundo congresso*. Salvador, 1999.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 5ª Ed. Revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. *Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MENEZES, Flo. Apoteose de Schoenberg, *tratado sobre estudos harmônicos*. 2ª ed. Revidada e ampliada, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MENDES, Sérgio Nogueira. O percurso estilístico de Cláudio Santoro: *roteiros divergentes e conjugação final*. Tese de Doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2009.

MILANI, Margareth e SANTIAGO, Diana. “Signos, interpretação, análise e performance”. *Revista Cient. /FAP*, v. 6. Curitiba, 2010.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

OLIVEIRA, João Pedro. *Teoria analítica da música do século XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de educação, 2007.

PALHARES, Taís Helena. “A Menina Exausta de Cláudio Santoro: *uma análise estrutural, estética e ideológica*”. *Música Hodie*. v. 5, n. 2. Goiânia, 2009.

PERPETUO, Irineu Franco. “Cláudio Santoro, uma trajetória”. *Revista textos do Brasil*, n. 12. s.d.

<http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/edicao->

numero-12

PORTO, Nélío Tanios. “H. J. Koellreutter e Música Viva: *Catalisadores da música moderna no Brasil*”. *Galáxia* n. 3. São Paulo, 2002.

RAMOS, Ricely de Araújo. “Música Viva e a Nova Fase da Modernidade Musical Brasileira”. *Anais, ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História*. Fortaleza, 2009.

REHFELDT, Philip. *New Directions for Clarinet*. Rev. ed. California: University of California, 1994.

RODRIGES, Vanessa Fernanda. “Ferramentas de Análise: *Indicadores de Estrutura e Significado para Música Indeterminada*”. II Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical. *In Atas*, UNESP-USP-UNICAMP, s.d.

SALGADO, Michele Botelho da Silva. *Canções de Amor de Cláudio Santoro: análise e contextualização da obra*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

SANTORO, Alessandro (2002). *A obra de Claudio Santoro: Um Catálogo online das obras do compositor brasileiro Claudio Santoro (1919-1989)*.
<http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/about.html>

SANTOS, Rodrigo Oliveira. “O nacionalismo musical: a luta pela definição de um campo de produção simbólica”. *Anais, ANPUH. XXV Simpósio nacional de história*. Fortaleza, 2009.

SILVA, Solange Cristina. *Uma metodologia de interpretação musical baseada em referências extra-musicais*. Dissertação de Mestrado. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2008.

SILVEIRA, Fernando José. “Listagem Comentada os estudos acadêmicos e publicações sobre temas relacionados à clarineta no Brasil”. *Música Hodie*. v. 8, n.1. Goiânia, 2008.

SOUZA, Iracele e A.Vera Lívero. *Santoro: Uma História Em Miniaturas estudo analítico-*

interpretativo dos prelúdios para piano de Cláudio Santoro. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2003.

TACUCHIAN, Ricardo. “Correspondência entre Guerra-Peixe e Lopes-Graça”. *Revista Música*. V. 11, São Paulo, 2006.

_____. As querelas musicais dos anos 50: *ideário e contradições*. Claves, n. 2. Periódico da pós-graduação em música da Universidade Federal da Paraíba, 2006.

ANEXOS

ANEXO 1

PARTITURA DOS TRÊS ESTUDOS PARA CLARINETE SOLO DE 1942

Drei Stücke für Klarinette-Solo

(Klar. in B)

CLAUDIO SANTORO
1942

Lento (♩ = 66)

p *rit.*

p sub.

p

pp

p cresc.

p cresc.

f

p *rit.*

p

Allegro (♩ = 100-120)

f

cresc.

poco meno

cresc. poco a poco

Tempo I

cresc.

poco a poco cresc.

p

Rio 1942

Lento (♩ = 60-66)

p *cresc.* *mp* *p* *pp* *f* *pp*

Rio, 1942

(Klar. in A)

III

Lento (♩ = 60-66)

Handwritten musical score for Clarinet in A, Lento (♩ = 60-66). The score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The tempo is marked 'Lento' with a note value of 60-66. The first staff has a handwritten '55-60' above it. The music features various dynamics including *p*, *cresc.*, *mp*, *f*, and *pp*. There are also markings for *tr* (trill) and *pp* (pianissimo). The notation includes eighth notes, quarter notes, and sixteenth notes, with some measures containing triplets and a quintuplet. The piece concludes with a double bar line.

Claudio Santoro
No 1842

ANEXO 2

PARTITURA DO DUO PARA CLARINETE E PIANO DE 1976

Claudio Santoro
D U O 1976
für Klarinete und Klavier

Für Elisabeth u. Wilfried - (Duo Bonn)
DUO
 für Klarinete u. Klavier

Claudio Santoro
 1976.

Lento
 Auf den Saiten
 Stimmten
 So leicht an,
 notes seem to cast

Vivacissimo
 Auf Tasten
 Auf Fülle

Lento
 Auf den Saiten
 Auf den Saiten
 Tasse
 Wechsel Klangpart (Chalmers)

Suave, Rhythmus unter schön drehen
 Auf den Saiten
 Auf Tasten
 Auf Tasten
 Auf Tasten

Handwritten musical score on a single page. The score is written in a system of staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked "Sehr Schnell" (Very Fast). The score includes a section labeled "Sempre Vivacissimo. Immer Sehr Schnell." and another section labeled "Wiederholt - viele Mal." (Repeats many times). The score ends with a double bar line and the number "2." indicating a repeat or a second ending.

Handwritten musical score on a single page. The score is written in a system of staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The score includes a section labeled "A. Ps." and another section labeled "D. Ps." (Dante's Psalm). The score also includes a section labeled "Obertöne" (Overtones) with a table of notes and their corresponding frequencies. The score ends with a double bar line and the number "3." indicating a repeat or a third ending.

Obertöne	8	4	2
Open			
Closed Dark			
Closed Light			

Molto Lento 4.

Sommarato

(2) Klop (2) Klop
 Saiten nicht streichen Saiten nicht streichen
 (b) Stimmung auf der linken (b) Stimmung auf der linken
 Taste $\frac{1}{2}$ Spielu Taste $\frac{1}{2}$ Spielu
 Wiederholt Viel mal
 Ped. — Obertöne die Saiten auf der Taste
 Obertöne die Saiten auf der Taste

MUTA Kb. im A Sehr Langsam

Auf der linken Hand
 Oder bleiben mit linker Hand und mit rechter Hand spielen die Rechte
 ou sejourner avec la main gauche et avec la droite et jouer la droite avec la main droite.

3. Ped. ou sejourner avec la main gauche et avec la droite et jouer la droite avec la main droite

3. Ped. bleibe mit linker Hand u. mit rechter Hand spielen die Rechte

Handwritten musical score on page 107, featuring multiple staves and extensive annotations in German.

Top Section:

- Staff 1: *dim...* (diminuendo), *KL. Muta im B.* (Klarinette, Mute in B), *5.*
- Staff 2: *dim...* (diminuendo), *Taste* (Taste), *pp* (pianissimo), *cresc.* (crescendo), *pp* (pianissimo), *cresc. poco a poco* (crescendo poco a poco).
- Staff 3: *cresc.* (crescendo), *cresc. sempre* (crescendo sempre), *hier oder anders im dem Art* (here or otherwise in the same style).

Middle Section:

- Staff 4: *Teilen im dem Art* (Share in the same style), *zu dem an dem in dem Art* (to the same in the same style), *Mit Faust* (With fist), *Mit Faust* (With fist), *Sehr Schnell* (Very fast), *flüssig oder schnell stark* (fluid or fast strong).
- Staff 5: *cresc.* (crescendo), *Mit Faust* (With fist), *Mit Faust* (With fist), *2. u. 3. pp* (2nd and 3rd piano), *pp* (pianissimo), *pp* (pianissimo).

Bottom Section:

- Staff 6: *KL. Flöte o/a Cambrano* (Klarinette, Flöte o/a Cambrano), *Stimmen Nicht* (Voices not), *Ped.* (Pedal), *U son de Gluckhede* (U son de Gluckhede), *agui dort* (agui dort), *continuat* (continuat), *a 3. u. 4. dentro do piano* (a 3rd and 4th within the piano), *auf der Seiten* (on the side), *Mit Fingerwagel* (With fingerwagel), *2. u. 3. pp* (2nd and 3rd piano), *pp* (pianissimo), *pp* (pianissimo).

Handwritten musical score on page 108, featuring multiple staves and extensive annotations in German.

Top Section:

- Staff 1: *tr.* (trill), *flüssig oder schnell stark* (fluid or fast strong), *Vivo* (Vivo), *sehr schnell* (very fast), *Taste* (Taste), *ff* (fortissimo), *ff* (fortissimo).
- Staff 2: *flüssig oder schnell stark* (fluid or fast strong), *ff* (fortissimo), *ff* (fortissimo), *ff* (fortissimo), *ff* (fortissimo).

Middle Section:

- Staff 3: *flüssig oder schnell stark* (fluid or fast strong), *ff* (fortissimo), *ff* (fortissimo), *ff* (fortissimo), *ff* (fortissimo).
- Staff 4: *flüssig oder schnell stark* (fluid or fast strong), *ff* (fortissimo), *ff* (fortissimo), *ff* (fortissimo), *ff* (fortissimo).

Bottom Section:

- Staff 5: *flüssig oder schnell stark* (fluid or fast strong), *ff* (fortissimo), *ff* (fortissimo), *ff* (fortissimo), *ff* (fortissimo).
- Staff 6: *flüssig oder schnell stark* (fluid or fast strong), *ff* (fortissimo), *ff* (fortissimo), *ff* (fortissimo), *ff* (fortissimo).

Handwritten musical score for "Aria Santa 9." The score is written on three systems of staves. The first system includes the title "Aria Santa 9." and the tempo marking "Vivo". The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Performance instructions include "ff Wiederholt bis 30" sempre ff v. cresc. ... ad fine" and "pp". A box labeled "Piano" is present. The second system includes the tempo marking "Sehr Schnell Vivacissimo" and the instruction "3 Ped". The third system includes the tempo marking "Lento Långsamt" and the instruction "3 Ped". The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

Handwritten musical score for "The Merry Widow" (Die lustige Witwe) by Franz Lehár. The score is written on three systems of staves. The first system is for the piano (p), the second for the mezzo-soprano (Meno), and the third for the mezzo-soprano (Meno). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "Vivo", "Schnell", "Meno", "rall", "dim", "poco", "ppp", and "pp". There are also handwritten annotations in the right margin, including "Lied in der 2. Act", "Piano", and "Christen 8-11-78".

❖ *Ossia - Seite (pagina) 7. No caso de não ter o piano 3: pedal encantar os acordes com o pedal 9.*
comum da seguinte forma

The image shows two systems of handwritten musical notation for piano. The first system consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains several measures of music, including chords and single notes, with dynamic markings such as 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The bass staff starts with a bass clef and a key signature of one flat. It also contains several measures of music, including chords and single notes, with dynamic markings like 'p' and 'pp'. Pedal markings are present, including 'ped.' and 'ped.' with a line indicating the pedal's duration. The second system also consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including chords and single notes, with dynamic markings like 'p' and 'pp'. The bass staff starts with a bass clef and a key signature of one flat. It also contains several measures of music, including chords and single notes, with dynamic markings like 'p' and 'pp'. Pedal markings are present, including 'ped.' and 'ped.' with a line indicating the pedal's duration. The notation is handwritten and appears to be a sketch or a working draft.

ANEXO 3

PARTITURA DA FANTASIA SUL AMÉRICA PARA CLARINETE SOLO DE 1983

Para o amigo Luiz Gonzaga Carneiro
FANTASIA SUL AMERICA
Clarineta Solo em Bb

Cláudio Santoro
1983

Lento $\text{♩} = 60$

(*p* < >)

rit.

f

p subito

a tempo

f

como cadencia

ff

p

Più Mosso

19 *frullato* *rit.* *espressivo* *Tempo I*

22 *rit.* *a tempo* *p cresc.* *pp* *p* *p*

25 *pp* *pp* *p* *p*

28 *6* *8^a ad. libitum* *tr* *como cadencia*

30 *5* *5* *3* *5*

33 *cadencia* *5* *6* *6* *tr*

35 *pp* *pp* *tr* *frullato ad. libitum* *tr*

36 *Tempo I* *3* *6* *6*

Clarineta Solo em Bb

3

38 *(★ ossia)*

Più Mosso

40 *ten.* *gliss.* *fff*

★ ossia

Più Mosso *ten.* *gliss.* *fff*

Nota: Edição realizada por Vinícius de Sousa Fraga como parte integrante do Estudo Interpretativo sobre a Fantasia Sul América para Clarineta Solo de Cláudio Santoro.

Salvador 2007

Estes anexos só estão disponíveis para consulta através do CD-ROM.
Queira por favor dirigir-se ao balcão de atendimento da Biblioteca.

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia
Universidade de Aveiro